

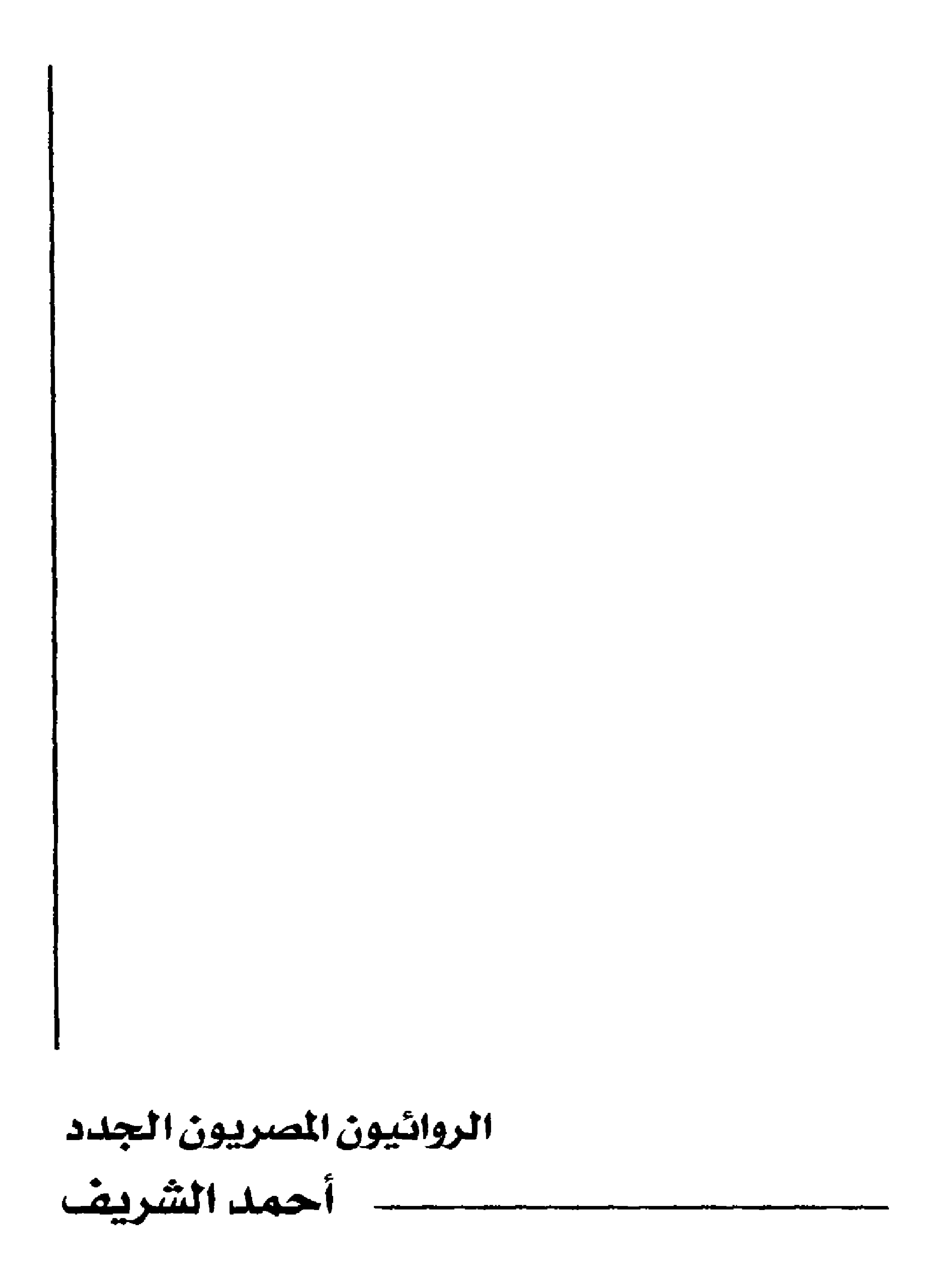
الكتاب الأول

الروائيون المصريون الجدد

نقد

أحمد الشريف

المجلس الأعلى للثقافة



الروائيون المصريون الجدد

أحمد الشريف

لجنة الكتاب الأول

إبراهيم فتحى (مقرراً)
إبراهيم عبد المجيد
حسين حمودة
خيرى شلبى
شيرين أبو النجا
عبد العال الحمامصى
كمال رمزى
مجدى توفيق
محمد رجاء عيد
محمد عبده محجوب
محمد كشيك
مهدى بندق
يسرى حسان

مدير التحرير/ منتصر القفاش

المشرف الفنى/ هشام نوار

التصميم الأساسى للغلاف محيى الدين اللباد + أحمد اللباد

لوحة الغلاف : هشام نوار

الكتاب الأول

- ٦٣ -

الروائيون المصريون الجدد

نقد

أحمد الشريف

تقديم : إبراهيم فتحى



٢٠٠٣

إهـداء

إلى حسني حسن ، علي عبد الأمير ، عبد المنعم رمضان ،
طارق الطيب ،وياسر ومنال البحار .

مقدمة

هذا الكتاب محاولة نقدية متعاطفة مع الإنتاج الروائى الجديد فى التسعينيات. وفى مقدمته النظرية يعقد الصلات - وإن تكن عمومية بعيدة عن التحديد - بين هذا الإنتاج وبين تقاليد الإنتاج الروائى المصرى. وفى عبارة ملتبسة يؤكد المؤلف إن ما أنجزه روائيو التسعينيات يسهم فى «تجاوز» الإرث الروائى الكبير والتجاوز عنده لا يعنى القطيعة أو النفى بل الامتداد والتواصل . وفى استعارة بلاغية يذكر إن هذا «التجاوز» يعيد تقليم الشجرة العظيمة وإزاحة الأغصان اليابسة من أجل الأغصان الخضراء والزهور الجديدة أى أنه استمرار متطور وليس نقلة كيفية. وتلك النظرة الهادئة للعلاقة بين «الأجيال» ترفض إقامة الأسوار أو البحث كل عشر سنوات عن حساسية جديدة وتضم روايات التسعينيات كتاب بدأوا فى الثمانينيات مع روايات لكتاب وكاتبات أحدث سنًا. ويصل المؤلف إلى رأى قاطع رغم ذلك مؤداه أن كل مجموعة من المبدعين تظهر فى مرحلة معينة يكون بينها فى الغالب بعض المشتركات سواء فى المضمون أو الرؤيا (هل يختلفان كثيراً) ، أو التكنيك وقاموس الألفاظ والجمل ، وفى الأفكار والأسئلة النابعة من واقع حى خصب معقد . ولكنه لا يضع كل المبدعين فى سلة واحدة رغم القواسم المشتركة بينهم فلكل منهم عالمه الخاص وعدسته الشديدة الخصوصية للنظر إلى العالم .

والمؤلف يختلف مع توجهات نقدية بارزة تضع الروائيين الجدد جميعًا على ضفة قطيعة فنية مع خطاب القص السائد فى الحقب السالفة. ولكى تتحقق تلك القطيعة أبرزت تلك التوجهات مقتطفات جاهزة من مفاهيم ما بعد الحداثة عن سقوط الأيديولوچيات والسرديات الكبرى، وعن تشظى الذات ورفض المعنى ورفض النزعة الإنسانية ومفهوم الكلية والنسق . وهذا القالب الجاهز جرى فرضه فرضًا على الروايات الجديدة تبعًا لتواريخ الميلاد من خلال قراءات خاطفة متعسفة لبعض الأعمال. ومن أشد التوجهات خطراً القول بأن المكان فى هذه الروايات يعيد صياغة سؤال الوطن أو المواطنة (كأن المواطنة المصرية باعتبارها قلب القومية العربية وقائدتها كانت غائبة) أو يقتصر على بقعة ضيقة لا يربطها شئ بالوطن (حجرة نوم - حى عشوائى منعزل). وفضلاً عن ذلك يذهب هذا الزعم إلى أن هذه الروايات تقيم تضاداً لا يقبل الحل بين تقرير المصير الجمعى وارتياد الذات الفردية ومتاهاتها الخاصة. ونرى مؤلف الكتاب يرفض هذا الزعم. «فأغلب الروايات عنده حافلة بمناقشات شبه فلسفية وتأملات طويلة. وأسئلة لا تنتهى عن أجرومية الأشياء وماهية الإنسان والمعنى الكائن وراء الوجود إلى جانب الاهتمام بالقضايا الوطنية والأحداث الساخنة » .

ويطرح الكتاب مسائل مهمة جديرة بالمناقشة فهل كان الإرث الروائى المصرى تياراً موحداً أم كان تيارات متنوعة متفاوتة القدر فى الأهمية ، وهل ظل متصل المسار دون انقطاعات ومنعطفات ؟ وبالمثل هل توجد فى الإنتاج الجديد تيارات مختلفة أعمق من اختلافات العوالم الفردية ؟

هناك دعوى رائجة عن التقاء السرد الروائى فى معظمه بالخطاب القومى طوال الفترة الناصرية ، وما يحتويه هذا الخطاب من رؤية لمجتمع تصوره السلطة متآلفًا بلا تناقضات بعد إزاحة الرجعية ، أى غلبة سرد «واقعى تقليدى». ولكن التتبع النقدى لمسار الرواية فى تلك المرحلة يرى تمايزاً بين اتجاهات مختلفة . لنأخذ روايات نجيب محفوظ ابتداءً من اللص والكلاب إلى الطريق والشحاذ . إنها تطرح « الواقع » وأيديولوچيته السائدة لمساءلة عنيفة وتطرح الذات الفردية ومعنى وجودها وأشواقها للاكتشاف ، كما تقدم هذه الذات فى تشظيها بين الوجود الحسى والتسلق الاجتماعى والتحليق الصوفى والانصياع لسوقية القيم. ومن ناحية أخرى لن نجد نهاية مغلقة أو طريقًا ملكيًا لتحقيق آمال متضاربة، أو حقيقة مطلقة نصل إليها. ومن ناحية أخرى نجد التجريب الشكلى فى تصوير وعى شخصيات منعزلة مغتربة وفى تقديم مناطق لغوية للشخصيات المختلفة (اللغة الكثيفة الشعرية للشاعر الثورى السابق ، الشعارية المدببة لرجل التنظيم السرى ، اللغة الإعلانية لفنان اللب والفشار) . وفى الشحاذ مثلاً كما فى ثرثرة فوق النيل (كما فى الرجل الذى فقد ظله لفتحى غانم) نجد جمالية تتمحور حول الفصام - الشقاق الذى يعترى التجربة الذاتية أيام عبد الناصر حيث تعدد صور هذا الشقاق وتعدد الأساليب اللغوية للتعبير عنه (فى ميرامار حيث تسرد أربع شخصيات سيرتها الذاتية) . وبالمصادفة فإن الدكتورة مارى تريز عبد المسيح جعلت هذه السمات مقصورة على الروائيين الجدد فى التسعينيات .

وفي الفترة الناصرية كانت كتابات سعد مكاوي وعبد الفتاح الجمل تجارب في التشكيل الجمالي بعيدة عن التزييف الأيديولوچي الذي يفرضه بعض الناس على روائيي تلك الفترة كأنهم يرتدون زيًا موحداً . دعك من العمى الذي يضع تياراً إبداعيًا مجدداً مع اتجاهات رومانسية تقليدية محنطة.

وقد بالغ المؤلف في «القواسم المشتركة» بين الروائيين الجدد فاللغة الطازجة النابضة بالحياة إرث قديم لا يختصون به ، بل إن الركاكة سمة لبعض منهم وكذلك الأخطاء اللغوية الفادحة. كما أن النهايات المفتوحة ملمح شديد القدم. وهو محق في إبراز «الكتابة» باعتبارها عنصراً مهمًا من السرد ، فكتابة الرواية ودور الكتابة من أهم موضوعات تصوير الشخصية، وما من حواجز بين عالم الكتابة والواقع المعيش ، وما من أسوار صينية تفصل الأنواع بل هناك تلاقي وإثراء متبادل .

أما الاهتمام بالوصف الدقيق للأشياء الصغيرة وأفعال الحياة اليومية والجسد والعلاقات الجنسية فهو يكاد يقسم الكتابات الجديدة إلى كتابتين. هناك كتابات «طبيعية» وصفية لا تخضع الوصف للسرد حتى إن انتقل المرصد الوصفي من جانب معزول في سطح الواقع المصور إلى جانب مماثل داخل الذات الفردية ولا يتحول الوصف التفصيلي إلى فعل وحركة وملامح شخصية. إن الصيغة الوصفية (صيغة الملاحظ السلبي) تركز على روتين الحياة اليومية والانقياد للسلطات السياسية والاقتصادية الخانقة وليست صيغة للانحياز إلى نهر الحياة الفوار والتدفق الحي الخصب المعقد .

فالحياة اليومية هى مجال الخضوع والنمطية والجوانب السطحية والمواقف الساكنة وتجاور التناقضات تجاوراً سلبيًا ما لم تصور من وجهة نظر نقدية لها وما لم تكن ناقلة لجوانب عيانية من الفعل وحياة الشخصيات لا فى الكتابة الأخرى .

هناك كتابة أخرى لا تسير مع النزعة الطبيعية ولا تعتبر الجسد كيانًا بيولوچيًا فى المحل الأول بل كيانًا اجتماعيًا ثقافيًا .

إن روايات التسعينيات ليست اتجاهًا موحداً ، بل هى اتجاهان ، اتجاه يقدم إدراكًا طازجًا لتناقضات عالم اليوم وتناقضات الشخصية الإنسانية فى مصر (لا يضع شظايا الذات فى زكيبة متهرئة بل يقدم استجابة مستكشفة لبشاعة «الظلم» العالمى الجديد فى الشعيرات الدموية للإحساس والانفعال والفعل أو النكوص عن الفعل فى الحياة اليومية) كما يقدم بتقنياته الجديدة تشكيلاً لمساحات فى الوجود الإنسانى كانت محتجبة عن النظر فلم تكن الأيديولوچية طاغية فى العالم فى أى مرحلة كما هى الآن أيديولوچية استسلام الفرد للقوى المسيطرة باسم الحرية والمشروع الحر واللذية الاستهلاكية ورفض أى دور له فى تقرير مصيره باسم محاربة الأيديولوچية الشمولية. وفى الرواية الجديدة المرفوضة تنتشر الأيديولوچية السائدة متمثلة فى نزعة لا أدرية عقيمة وعكوف على انعزال سلبى للفرد البيولوچى .

ومن الخطأ أن نضع منتصر القفاش ومصطفى ذكرى ونورا أمين (مثلاً) وكثيرين وكثيرات فى التصنيف النقدى الموحد ، فى الزى الموحد للعدمية والسلبية .

وإذ تختار لجنة الكتاب الأول هذا الكتاب للنشر لا تختاره فحسب تقديراً لما فى كاتبه من سمات الكتابة النقدية الواعدة، ولكننا نختاره لأننا نجده قد استخدم طائفة غير قليلة من المفاهيم النقدية الشائعة بين النقاد والأدباء فى السنوات الأخيرة شيوعًا هائلاً كاسحًا، يصفون بها ما يسمونه بالكتابة الجديدة، أو الرواية الجديدة، وترى اللجنة أن القدر الأعظم من هذه المفاهيم يحتاج إلى مراجعة، كثيراً ما تكذبه النصوص نفسها التى يتناولها النقاد، وبها كثير من التعميمات التى تستحق الشك والمراجعة الجادة .

من هنا رأت اللجنة أن نشر الكتاب، فضلاً عن الدفع بقاص وناقد شاب جديد إلى ساحة النقد الأدبى فى بلادنا ، يساعد كثيراً على تحديد هذه المفاهيم، وعلى أن تطرح للنقاش والمراجعة على مدى واسع حتى يستطيع النقد الأدبى فى بلادنا أن يصوب نفسه، ويصوب مفاهيمه، ويتحقق من الصورة الحقيقية لنصوص الأدب التى تظهر فى مصر فى العقد الأخير .

إبراهيم فتحى

إدراك الشكل الجمالى هو مصدر المتعة الرئيسى فى النص .

(تيرى لڤل)

استهلال ..

الحركة ضد الثبات والجمود وأيضًا دفعة للأمام لمواجهة عقابيل الزمن والموت. رغبة للتطلع لعالم أفضل من أجل استقلال الروح.. منذ البدء والإنسان يحاول أن يجد إجابات عن أسئلة شائكة، تحيره وتعكر صفو يومه مع شروق كل شمس. تلك الأسئلة، أسئلة أولية واضحة كالسؤال مثلاً، عن معنى الحياة والموت والحب والحرية والإنسان وجدوى الإبداع .. كلمات بسيطة لا شك، لكن من منا لا يحتمى داخل قلاعه ، كى لا يصطدم بنتائج واستنتاجات تهزه هزاً وتقلب حياته رأسًا على عقب - إذا كان صادقًا مع نفسه والآخرين - ؟ مع ذلك فلنتحرك ، فالحركة ترحيب عميق بديناميكية الحياة وتكريس لرغبة الإنسان فى الخلاص ، وهى تولد الرغبة فى المعرفة وتساهم بفض مغاليق الكون، وتعبد طرقًا لحيوات جديدة. جائز جداً ألا تؤتى الحركة بثمارها الوقتية. الشاعر والحكيم القديم زينوفانيس، كان واعيًا بذلك وهو يصوغ شعره :

أدرك هذه الحقيقة .

أن الآلهة لم تكشف لنا منذ البداية عن كل شئ.

لكنا مع مرور الزمن ومن خلال بحثنا سنتعلم ونعرف الأشياء بشكل أفضل.

الكتابة كأحد الأفعال البشرية العظيمة، سعى من الإنسان/ الفنان. لتأكيد حركية الحياة وجمالها وشموخ الإنسان. هذا الفنان وعى منذ القديم أنه بمفرده لن يفعل شيئًا. ولن يجانبني الصواب لو قلت إننا كأفراد معزولون، لن نمثل أية آلية دافعة لحركة التاريخ. ولاسيما ونحن نمر بمرحلة انتقالية ، حيث الاعتبارات المادية لها النصيب المعلى في سلم القيم على حساب التراجع الجمالي. ولكن، هل يعني ذلك أن عبارات من قبيل، (الجمال سينقذ العالم) ، والأمل في إبداع روائي ونقدي جديدين وحتمية أن نتخندق في خندق واحد ضد كل ما يعكر صفو حياتنا وضد من يسعى لطمس هويتنا الثقافية ، هل هذه العبارات لا طائل ورائها ؟ الإجابة أن هذه العبارات وغيرها هي ما نحتاجه إلى جانب التطبيق العملي الجاد. وحدثت بالفعل طفرات في مجالات عدة. ما يهمنا منها الآن، الجانب الإبداعي في مجال الرواية. جيل الكتاب الجدد وما أنجزوه يبشر بوصول الرواية في هذه المرحلة إلى مضامين جديدة مصاغة بأشكال وبنى متجاوزة لذلك الإرث الروائي الكبير للرواية المصرية والعربية. لا يخفى على أحد، عودة الرواية بقوة لصدارة الإبداع الأدبي وتصدرها قائمة المبيعات عند دور النشر والمكتبات وباعة الكتب، واقترابها حثيثًا من جمهور القراء وجذبها للمهتمين بالسينما والتلفزيون. هذا الانتشار للرواية، لا يحول دون تحفظي على عبارة أننا نعيش «زمن الرواية». هذه وغيرها من العبارات، تصيب الرواية بالجمود ولا تخدم ديناميكية الإبداع. ينبغي رصد الظاهرة ونقدها دون فصلها عن جوانبها المتعددة. إننا لو سيدنا الرواية على باقي الأنواع الأدبية ستعم الفوضى ويصبح

الكم هو الغالب. سيزيد تصارع الكتاب، لكتابة الرواية لا لشئ داخلى أو رغبة فى تصوير وتجسيد عالم عايشه الكاتب وخبرة مر بها ولكن نظراً لحاجة السوق وبشروط تؤدى بهذا الفن إلى الاضمحلال. (سأغلق هذا القوس الذى فتحته بخصوص زمن الرواية وأرجع إلى متن المقال)، لعل ما يميز هذا الجيل من الروائيين الجدد هو فكرة التجريب ببعديها الشكلى والمضمونى. فكرة التجريب، لها جذور قوية فى مسيرة الإبداع الروائى. الكاتب حسنى حسن، يقول إن جذورنا التجريبية بدأت مع بشر فارس، فتحى غانم، صنع الله إبراهيم، إدوار الخراط. هنا يبزغ سؤال. هل التجريب غاية بذاته ؟.. فى رأيى أن التجريب الشكلى إن لم يكن له جذور فكرية وقناعات من الكاتب نفسه دون انسياق لمناخ سائد أو موضة ما، فإن هذا التجريب لن يعيش طويلاً. ما ذكره حسنى حسن من أسماء يؤكد رؤيتى. فلا شك أن كثيرين سقطوا من مسيرة الإبداع ولم نعد نذكرهم بسبب إنهم قد ركبوا الموجة واهتموا بالتجريب كغاية على حساب انتفاء البعد الاجتماعى ونبض الحياة من أعمالهم. تجريب، نعم. لكنه التجريب القائم على البعد الفكرى والجمالى وقناعة الكاتب واحتياج عصره. أغلب المجربين العظام فى تاريخ الأدب والرواية تحديداً. كان وراءهم مجهود جبار لتغيير هيكلية الرواية واقتناص آليات جديدة للقص، وتوق لإعادة تركيب ورؤية الواقع بشكل جديد ومن زوايا مختلفة، تجلى لنا الثراء والاحتشاد الكامنين فيه. أيضاً ضمن السمات التى تميز إبداعات هذا الجيل، الاهتمام بالأشياء الصغيرة، المنمنمات ومشاهد الحياة المتنوعة. الكتابة بقوة اليوميات حسب تعبير منتصر القفاش، الذى يقول إنه، لا يقصد فقط الاستفادة

من يوميات الكاتب لتندغم وتشتبك مع السرد الروائى بل أيضًا محاولة أن تكتب الكتابة الروائية بنفس قوة كتابة اليوميات التى تنطلق من اليومي، الذى عاشه الكاتب ليعرف طبيعة ما حدث ويتأمله وقد يسخر منه، ويعيد صياغته كما كان من المفترض أن يحدث. السمة الثالثة، تنامي واستطالة ضمير المتكلم، كأنما يكتبون كتابة أشبه بالسير الذاتية والاعترافات، وسعى للبحث عن المصير والهوية وشكل جديد للوجود ، ودائمًا، التفتيش فى مخطوطات وصناديق ما فات ومضى لإعادة تقييم الذات والمجتمع.. رغم بروز هذه السمات وغيرها ورغم وجود قواسم مشتركة بين هؤلاء الكتاب، لكن لكل منهم عالمه الخاص وعدسته الشديدة الخصوصية للنظر إلى العالم. والسؤال الآن، هل هذه الكتابات ستبقى بعد زوال ظروفها ومسوغات وجودها ؟ وبمعنى أدق، أين الفن والجمال فى هذه الكتابات ؟ .. معظم الكتابات بها الكثير من الشجن والحزن والإنكسار وعدد لا بأس به من الهزائم والإدانة للناس والحياة وحتى عدم رضى عن فعل الكتابة ذاته. ولكن أين الفن ؟ لنكن أكثر دقة، ونسأل عن (الجمال) ، دون الدخول فى تعاريف الجمال وماهيته، سنقصر السؤال عن جمال العمل الفنى (الرواية) ، الجمال ، ذلك التوتر بين المضمون والتوجه الأيديولوچى والرؤية والبناء العام ، قلق الأشخاص وسخونة الأحداث، اللغة والسرد، شطحات الأحلام وفقرات التأمل، التحليل المسهب والإيجاز، النقط، الفواصل، علامات الاستفهام، الصدى، الظلال، زرقة الليل (الجمال) ، ذلك الشئ الذى يشبه الروح، تلك الهالة من القداسة والنور التى تغلف العمل وتقف أعلاه دون أن نشعر بسطوتها، رمز السعى نحو الكمال والتعبير عن المثال، تلك اللذة التى نشعر بها ونحن نقرأ، عصارة الحياة ، الشئ الذى

بقى من عمالقة الأدب .. من الظلم أن نقول بإنتفاء البعد الجمالى عند هؤلاء الكتاب. ومن التعسف أن نقول بوجوده بدرجة كبيرة لكن كل منهم يسعى على طريقته الخاصة، للامساك بذلك الشئ حسب موهبته وقدرته، وحسب وعيه واستمراره .. لا شك أن رؤية الكاتب ونظرته الجمالية تأتى عن طريق الاستراتيچية الطويلة، والوعى الحاد بحركة الحياة وتناقضاتها وقوانين الفن المراوغة. أخشى أن أقول إن قلة من هؤلاء الكتاب من يمتلك الموهبة الكبيرة والنفس الطويل. مع ذلك يكفى اثنان أو ثلاثة كتاب يظهرون كل عشر أو عشرين سنة، كى يجعلونا نرى الحياة من زاوية جديدة ونستمتع بوجودنا فيها .

تتناول هذه المقالات نصوصًا روائية لعدد من الكتاب الجدد ، الذين صدرت كتاباتهم خلال عقد التسعينيات وكان من الممكن أن يكونوا أكثر من هذا العدد - وهو الأمر الوارد دائمًا - لكن هناك ضرورة عملية وذوقية تحكم عملية الاختيار والتقديم. من غير أن يعنى هذا حكمًا قيميًا ذا صفة إطلاقية.

مع ذلك يمكننى القول إن هذه المقالات دراسة طويلة، لها توجه وعمود فقرى وحيد، تخرج منه فقرات أو تفريعات ، كلها تصب فى شريان نابض.

هناك أحكام ورؤى اكتملت عندى عبر انتقالى من رواية لأخرى. (المسرنمون)، بها أكثر من شاعر وعدة قصائد شعرية. كذلك (الرجل العارى) إحدى شخصياتها الرئيسية، شاعر هو الآخر، زد على ذلك ،

تغليف الرواية بنفس وتوجه شاعرى. رواية (قميص وردى فارغ) ، على ذات الموجة، بها تطلع شاعرى، لكن بنبرة أقل، (الباذنجانة الزرقاء) شخصية الشاعر من الشخصيات المهمة بها ، يمكن إضافة رواية (استعراض البابلية) إلى هذه القائمة مع ملاحظة أن الكاتب اختار ذلك العالم المنضبط محسوب النقلات والتحركات، الموضوع فى إطار لغة مصقولة ومصنوعة جيداً ، منذ بداية مشواره، ويبدو أنه لن يحيد عن هذا العالم والذى له أيضًا جمالياته ومنظومته الداخلية، فى حين أن الكتاب الآخرين لا يجعلون ذلك التطلع الشاعرى هدفًا ، بل وسيلة من أجل إنعاش النص وضخ لغة طازجة فى ثنايا السرد. وغالبًا ، يكون دخول الشعر عبر مسارين، الأول، وجود مقاطع وقصائد شعرية، تخص شخصية أو اثنتين فى الرواية، الثانى، تغليف الكاتب للسرد بفقرات شعرية. لا شك أن السعى للقبض على الشعر فى نثر الحياة، له مزاياه ، كما أن له جوانبه الأخرى. يمكن أن يفضى هذا الاهتمام بالشعر، إلى عزلة الرواية عن مسار الأحداث وتفريعاتها المختلفة، ثم الوقوع فى مصيدة اللغة وقفصها الذهبى. لهذا التوجه ، أسبابه، ويمكن إيجازها.

١ - رغبة بعض الكتاب الدفينة ، بأن يصيروا شعراء .

٢ - قرب شخصيات الشعراء من عالمهم ، الأمر الذى يدفعهم لجعلهم أشخاصًا فى عمل روائى .

٣ - وهذا السبب يرجع بنا للإرث الشعرى الكبير ، الذى يضفى على الشعر والشعراء ، حالة من الغموض والقداسة ، ويعتبر الشعر ، تعبيراًساميًا ونهائيًا عن النفس الإنسانية. لكى نختم هذه الوقفة مع

الشعر، أطرح هذا السؤال ، أليس من الأجدى ترك شخصيات العمل وأحداثه تخلق مستوى تعبيرها اللغوى الخاص دون الاستعانة، بهذا الشاعر أو تلك القصيدة ؟

نعود إلى القواسم المشتركة فى هذه الروايات ، أولاً ، اللغة. لغة نابضة بالحياة والسخونة، طازجة، كل كلمة وجملة تختار وتشكل بعناية شديدة، لغة بعيدة عن التركيبات المعتادة والصياغات الجاهزة. لغة تستدعى بالضرورة مشاهد وحوارات أكثر حيوية وعلاقات ورؤى، خارج الأطر والكوابح القديمة. ثانيًا، النهايات المفتوحة. معظم الروايات، ذات نهايات مفتوحة، كأنها بدايات لروايات جديدة وأماكن وأشخاص جدد. كأنما رغبة كامنة عند هؤلاء الكتاب، للوصول إلى عمق الأشياء وبكارة العالم من خلال العودة إلى نفس الحكاية والبدء من جديد ، ربما نوع من التكرار الرمزى للحظة الخلق عبر عالم الكتابة.

ثالثًا : فكرة أن تكون الكتابة الروائية موضوع سؤال أثناء كتابة الرواية. أوضح مثال على ذلك، مصطفى ذكرى ونورا أمين، يشتركان فى أشياء كثيرة.

(أ) اهتمامهما بالسينما والجدل المتنامى منذ فترة طويلة بين السينما والأدب.

(ب) التناص .

(جـ) جدوى الكتابة والإبداع. مصطفى ذكرى يقول إنه رغم القراءات الكثيرة فى علم جمال الأدب، ألا أنه غير مقتنع بالفروق بين القصة والرواية. تطرح، نورا أمين فى (قميص وردى فارغ) نفس الفكرة، «لا أعرف بعد إذا ما كنا فى

فضاء قصة أم رواية»، كلاهما، يسعى للتخلص من الشروط السكولائية الساذجة عند قراءة وكتابة العمل الأدبى، وكلاهما يسعى إلى علاقات طازجة وعفوية، خارج التكرار ، وإلى سقوط كل الحواجز ، بين عالم الكتابة والواقع المعيش. في تصورى، إن اقترابهما من عالم السينما والتمثيل، يدفعهما للمغامرة واللعب الفنى، من خلال الكلمة والصورة. رابعًا ، الاهتمام بالوصف الدقيق للأشياء الصغيرة وتكبير جزئيات صغيرة والدفع بها لقلب الرواية، (الخوف يأكل الروح) ، (تصريح بالغياب) ، تبين هذه الخصيصة بقوة، نجد مثلاً ، وصف الظلال وضوء أعمدة الإنارة ومقابض الأبواب والمناطق المظلمة فى الأركان. خامسًا، أغلب الروايات حافلة بمناقشات شبه فلسفية، وفقرات تأمل طويلة، ثم أسئلة لا تنتهى عن أجرومية الأشياء وماهية الإنسان والمعنى الكامن وراء الوجود ، إلى جانب الاهتمام بالقضايا الوطنية والأحداث الساخنة. لعل هذه السمة، تبرز فى (المسرنمون) ، (الصقار) ، (الحكروب) ، (الباذنجانة الزرقاء) ، (قانون الوراثة) ، سادسًا ، رغم النقد الشديد للذات والمجتمع، وقسوة تحليل الشخصيات فى أحيان كثيرة ، ألا أن معظم الروايات ، لا تسيطر عليها حالة من التشاؤم والعدمية. حتى فى حالة رواية (الرجل العارى)، المطوقة بسياج قاتم، نسبيًا، إلا أن اللغة الشفيفة وطبيعة مكان الأحداث خففا من وطأة الشعور بالحزن. فى كل رواية من هذه الروايات، نحس بنبض الحياة وسخونة الأحداث .

إذا كان ثمة انحياز فى هذا الكتاب فهو الانحياز للواقع الحى، الخصب والمعقد. فى ثنايا الروايات نشعر برغبة الشخوص القوية، للبحث عن تفسير ومعنى للحياة والإنسان ومحاولة لرأب الشرخ بينهم وبين العالم، أضف لذلك وعيًا حاداً بأن بالحياة، غير قابلة للفض أو الإنتهاء، لقد اختار هؤلاء الكتاب واخترت معهم، التدفق نحو نهر الحياة الفوار، لا يعنى هذا بأى حال، أنى أبحث عن المناطق المشرقة فقط فى العمل الفنى، لا ، فقراءتى تشمل كافة جوانب العمل، حتى الجوانب المعتمة والفقرات الرتيبة ولحظات الحزن والتشاؤم. ولكن لا شك أن أى إبداع حقيقى، انحياز كلى وجزئى للحياة وسعى للمعرفة والجمال والمسرة ، تطلع دائم لإعادة الانسجام إلى العالم، شهوة مشروعة للوصول إلى مناطق النور وأناشيد الفرح من أجل الغبطة بالوجود .

بعض الآراء فى فلسفة الفن، قالت، إن دوره سينتفى حال وصول المجتمع والإنسان للرفاهية والتقدم المذهل فى كافة مجالات الحياة. لكن حتى فى حالة الوصول إلى ذلك المجتمع ، فإن الفن سيظل ضرورة للإنسان، لأنه زاد البشرية الروحى الذى لا غنى عنه فى أى وقت وتحت أى ظرف وفى أى مجتمع .

ضمن السمات التى ميزت كتابات هؤلاء الكتاب وميزتهم، ذلك الوعى النقدى بفعل الكتابة والفن بصفة عامة. حسنى حسن له كتاب فى النقد وأيضًا عدد من المقالات عن مجايليه، منتصر القفاش، له مقالات وشهادات ، تقترب من فعل التنظير . كذلك نورا أمين وعادل عصمت وميرال الطحاوى، والسؤال إلى أى مدى ساهمت هذه السمة فى

مشوارهم وكتاباتهم الروائية ؟. يمكن أن نقول، بحذر، إن ممارسة النقد وكثرة شهادات هؤلاء المبدعين وحواراتهم الكثيرة فى الصحف والمجلات تشغلهم عن الكتابة الروائية. ومع ذلك فإن هذا الحس النقدى أنتج ما يسـى ، الأدب النقدى ، الذى يمارسه الكتاب، غير المتخصصين فى النة .. هذا الأدب النقدى، يحرر النقد من المؤسسة الأكاديمية . هذا الحس النقدى، يمكننا استشفافه من الروايات ذاتها، لا زوائد ولا ثرثرات مجانية، زد على ذلك ، روح وثابة للمغامرة والتجريب.

استكمالاً للملامح، التى تميز تلك الروايات، يمكن الحديث عن مشكلة، الجسد والجنس. منذ فترة طويلة نربط بين الجسد والجنس. فالجسد إما أداة للجنس أو أداة للقهر والتعذيب. يتمتع هؤلاء الكتاب بقدر كبير من حرية الكتابة عن الجسد والعلاقات الجنسية، مع الاحتفاظ لكل كاتب بخصوصيته. حسنى حسن، شهوة الجسد فى كتاباته، ليست بمعزل عن النمو والتحرر الروحى. عادل عصمت، عندما تقرأه، تحس أن أشخاصه بداخلهم شهوة عارمة مكبوتة. وهناك كتاب، التبست عندهم تجربة الحب والجنس، عاطف سليمان، ترتبط الشهوة الجنسية عنده، بشهوة المعرفة واكتشاف الآخر. عصام راسم فهمى (الحكروب) امتزج الجنس فى روايته بالخطيئة (الباذنجانة الزرقاء) ، الجنس فيها صار بذيئًا وشاذاً .. وأخذ بعداً أسطوريًا فى رواية « نجع السلعوة » . أما سمير غريب على (الصقار) ، فقد أخذت مشكلة الجنس عنده، مساحة أكبر، من حيث السرد والمشاهد المطولة وأيضًا تفرد فى البعد المعرفى والتأمل أثناء لحظة الجنس، جائز ، لأن الشريك، أنثى أوروبية، لها ثقافة

متحررة، تجاه الجسد والجنس، الذى تمارسه بكافة الأشكال ومع العديد من الرجال. يتساءل راوى (الصقار) ، «لماذا حين يخرج الواحد من عند امرأة يفكر فى حياته كثيراً ؟ ، ولماذا يشعر كأن شيئًا لا يعوزه فى ذلك العالم، فقط ربما يرغب فى النوم طويلاً، أو فى الذهاب إلى أصدقائه يضحك معهم وهو يخبىء السر داخله » ، بعض الكتاب ، مثل مصطفى ذكرى ومنتصر القفاش، يتعاملون مع لحظات الجنس وفوران الجسد بشكل يبدو لا مباليًا وساخراً .. مشكلة الجسد / الجنس ، تحتاج إلى دراسة طويلة ، كما أنى توقفت فى متن الكتاب عند بعض مشاهد الروايات، التى تقاطعت مع هذه المشكلة ، لذا سأكتفى بهذا. قلت فى بداية كلمتى، إن هؤلاء الكتاب وما أنجزوه يساهم بتجاوز الإرث الروائى الكبير. هذا التجاوز لا يعنى القطيعة أو النفى، لكنه الامتداد والتواصل، كل ما فى الأمر، أننا من وقت لآخر، نعيد تقليم الشجرة العظيمة، وإزاحة الأغصان اليابسة من أجل الأغصان الخضراء والزهور الجديدة. وهذا الفعل لا يعنى إطلاقًا ، اجتثاث الشجرة أو انفصال الجديد عن القديم ، بل تأكيداً لديمومة الإبداع والحياة .

قبل أن أختم هذا التقديم ، يجدر بى، أن أعبر عن اعتقادى بأن النقد علم وفن معًا. علم يلزمه ثقافة عميقة وقدرة منهجية على التحليل وربط الأشياء، وإطلاع ومتابعة للحركة الإبداعية. وفن، من حيث الأسلوب والذائقة الأدبية وموهبة الناقد فى اكتشاف المناطق المجهولة. نجاح الناقد يلزمه عدة أمور إضافة إلى ما ذكرت، اتساع الأفق، قدرة على التمييز بين العمل الجيد وغير الجيد، موهبة الحدس والتنبؤ بصعود عمل ما، أو تيار أدبى معين، التوغل فى أعماق العمل الأدبى والتعامل

معه باعتباره وحدة عضوية، يحتشد داخلها ، البعد الجمالى والمعرفى ومتعة الحكى. هذا إلى جانب ، ضرورة التواصل مع المبدعين، بالطبع لا أحد ستتوافر نه كل تلك القدرات، لكن يجب بذل كل الجهد ، كى لا تكون هناك، أرض محترقة بين الناقد والعمل الأدبى والروائى والقارئ.

وتظل هناك قناعة شخصية، تتمثل فى نقص عدد الراصدين الأكفاء من النقاد ، الذين يعتمد عليهم فى تقديم العمل الجيد للمتلقى. وأيضًا يوجد تذبذب فى المناهج وأدوات النقد. قليل مما يكتب من النقد الجاد الذى لا يطبق أدواته ومناهجه بشكل آلى .. يجب مراعاة أبعاد العمل المختلفة، وخصوصية صاحبه وموقعه . من الخطأ وضع كل الروائيين الجدد فى سلة واحدة ، لا تمكننا من التمييز بين عوالمهم الإبداعية .

فى ختام هذا التقديم الموجز ، تجدر الإشارة ، إلى أن العمل الفنى والنقد عملية مستمرة من الخلق . لذا فلا إبداع يعيش بلا نقد ولا نقد بلا إبداع يشحذه ويطور من أدواته ومناهجه .

«المسرنمون»(*) المغامرة الروائيـة

الرواية السؤال تشبه لحظة الميلاد وإعادة بناء وتكوين العالم، لذا فهى شديدة التكثيف والصعوبة ويجب أن نبحث لها عن مسميات جديدة وأجهزة استقبال مختلفة، ذات حساسية عالية، لأن رواية من هذا النوع «المسرنمون» تختلف عن ما مر بنا من روايات. وحتى فى حالة الدخول فى علاقة حب مع العمل فلن نخرج بمحصلة من الثوابت والقناعات. مع ذلك ورغم صعوبة المرتقى فإن هذه القراءة ستحاول، أن تعبد طرقًا يمكن من خلالها التسلل لعالم «المسرنمون».

سأبدأ الاشتجار مع هذه الرواية من خلال المشهد الاستهلالى لها. هذا المشهد يبدو صغيراً لكنه مشهد بانورامى يحمل بين ثناياه الكثير من الخصائص الجوهرية للعمل. أوضح خصيصة لذلك المشهد «النهايات المشتركة» لأشخاص الرواية. المشهد بين كمال ومحمد فى ليلة رأس السنة، كلاهما رمز لما سيحدث لشخصيات الرواية من فقد ورحيل وموت وشذوذ وكلاهما أيضًا وصل لشاطئ العدم مبكراً. المشهد نقطة إضاءة قوية للرواية، يمكن من خلاله تصور وتخيل ما سيحدث.

الزمن : ليلة رأس السنة قبل الفجر. زمن غائم ملامحه غير محددة. ذلك الزمن ستتحرك فيه شخوص وأحداث الرواية حتى نهايتها.

(*) المسرنمون ، رواية ، حسنى حسن ، دار شرقيات، ١٩٩٨، القاهرة .

المكان : غرفة كمال القديمة. قريبة من البحر وغارقة فى الفوضى والقذارة. مؤشر للمكان غير محدد الملامح والملائم لهذه الشخصيات القلقة الباحثة عن طريق.

خصيصة ثانية فى المشهد من خلالها نعرف البناء الفنى للرواية. المشهد مصاغ بشكل حوار شعرى شديد التكثيف ومرتكز على مهارة فى إقامة بناء روائى.

الخصيصة الثالثة، الانقسامات والاختلافات بين شخوص الرواية. رغم ذلك نجدهم يتجادلون بهدوء، كما لو أن الجميع أدرك سلفًا نتائج وأهداف الرحلة وعدم جدوى الوسائل.

خصيصة أخرى، وهى الرغبة فى السؤال الدائم والتلذذ باسترجاع ذكريات وأحداث ماضٍ لم ينمح. أنتقل إلى درب آخر فى الرواية، وأعنى به البنية الفكرية. لاشك أن كثافة عالم «المسرنمون» يعود بجذوره إلى بنيتها الفكرية الثرية ومتحها واغترافها من الأفكار الفلسفية على اختلاف مدارسها، خصوصًا الفلسفات الروحية الشرقية. ذلك يدفعنا للسؤال، أهى رواية أفكار؟ أم هى رواية أسئلة محملة بأفكار يبحث لها أصحابها عن إجابات ؟ فى رأيى أنها رواية «سؤال» أو أسئلة وبالضرورة هذه الأسئلة بداخلها أفكار تؤرق وتمض حامليها. هذا النوع من الروايات نادر فى الرواية المصرية، شحيح للغاية، ربما بسبب توجس الروائيين أن يسقطوا فى فخ أن تكون رواياتهم، رواية أفكار. وهذا يرجع للإرث الروائى الذى جعل ما يسمى الحياة/ الشارع، الأساس فى عمل الروائى. وسبب ثان، عدم قدرة الكتاب المعاصرين على كتابة هذا النوع

الذى يحتاج لقدر كبير من الصبر والمهارة الفنية والسيطرة على البناء الكلى للرواية. وسبب آخر، وقوع الروائيين فى المشترك. كل مجموعة من المبدعين تظهر فى مرحلة زمنية معينة يكون بينها فى الغالب بعض المشتركات. سواء فى المضمون أو الرؤيا أو التكنيك وقاموس الألفاظ والجمل. هذا أمر طبيعى. لكن توجد حالات تخرج عن السياق المشترك و«المسرنمون» مثال ونموذج لذلك. هذا الخروج عن المناخ الروائى السائد، يعنى إنها لا تتطابق مع القيم الروائية ولا تتماشى مع بعض الثوابت والاكليشيهات التى كثر استعمالها.

هذه القصيدة الروائية « المسرنمون » تبحث بدأب عن مصائر الشخصيات وتطرح أسئلتها الخاصة إزاء الحياة والإنسان. يغوص الراوى إلى عالم الشخصيات، يحللها ويقف عند نقاط القوة والضعف، يلج العوالم الباطنة، يغربل المتناقضات ويحاول إعادة الاتساق والتوازن المفقودين. ولا يدعى الراوى الوصول لجوهر الحقيقة، أو اليقين الأعمى فلا أحد يعرف البدء / الختام « كلما مضت بنا السيارة خطوة، يروح العالم ينأى عنى أبعد فأبعد حتى غاب بأكمله فى ضباب اليوم الأول لميلاد الكون. رأيت الانفجار الكبير الذى أوجد الحساب والزمن. رأيت تفتت النجوم وسيلان حممها، وتكاثف غازاتها، ورأيت الكرة الصغيرة تائهة فى فضاء سرمدى، تهرب بجلدها فتبرد وتكون، ظاهرها يبرد وروحها تغلى، وفى الأعماق الغائرة تلتهب «اللاشا» فى أتون أبدى مؤكدة أن الختام هو البدء ، هو هو نفسه، وأنه لا وجود فى نهاية الأمر، لبدء أو ختام ». ص ٧٣ إذا كانت « المسرنمون » رواية أفكار - سؤال - فهى أفكار وأسئلة نابعة من واقع حى خصب ومعقد. أفكار يعبر عنها

مجموعة من الشبان الباحثين عن مصائر وطرق جديدة لأنفسهم وللآخرين، والمكان الذى يعيشون فيه. تلك الأفكار والرؤى فى الرواية تتسق مع البناء الفنى المتماسك غير الممل. وهذا ملمح جوهرى فالتفكك كان يمكن أن يحدث فى مثل هذا العمل لو لم يكن الكاتب على وعى بفنية الرواية وعالمها الداخلى والمفترض أن يعلو قليلاً أو يتساوق مع مضمون العمل.

البحث عن هوية ملمح فارق فى هذا العمل، معظم شخوص الرواية باحثة عن هويات ودروب جديدة للروح، شخصية محمد مثلاً، باحثة عن أب وهوية. «سأقول لك من أكون حقًا إذا كنت تهتم لذلك. أنا كلب الشوارع الذى تعرفه، يرميه الصبيان بالطوب» . ص ١٩ ليس محمد وحده الذى يرى نفسه كلب شوارع بل أيضًا رحاب التى ستصبح زوجته والحائرة بين رغبتها فى الثراء وفقد إنسانيتها وبين حياة بسيطة كباقى البنات، تنظر لنفسها على أنها «مجرد كلبة جاءت من الشارع» ص١٣ كذلك شخصية ناجى الفنان القبطى الشاعر بالاغتراب بسبب هويته الدينية وعذابه من حب فاشل مع الفتاة المسلمة رحاب. ينتهى به المطاف بأن يشى بصديقه أشرف وبعدها اعتزل العالم.

أما أشرف الشخصية الثورية المتمردة على ما هى عليه، المتطلعة لعالم جديد يشارك فى تخطيطه «عندما يختار المرء لنفسه فإنه يختار للبشرية كلها معه» ص٥٤ يلقى بنفسه من الطابق الخامس.

حتى مريم الثرية الخليجية، هاربة هى الآخرى من بلدها، كى تجد الاستقرار فى مكان آخر ومع أناس مختلفين. كل أو معظم شخوص

الرواية، مهمومون بوجودهم، شخصيات قوية وضعيفة فى الوقت نفسه. بداخلها صلابة وحماسة البداية واستسلام وخنوع النهاية والحياة داخل إطار الممكن والمتاح، كائنات شقية بلا ريب، تساط بذاتها وبمن حولها، كائنات السؤال ورفض الحياة الجاهزة والمتطلعة لقانون أخلاقى ومعنى شامل للحياة والإنسان، مع شخصيات كهذه تشعر بالقلق ونبض الحياة وفداحة السؤال وعواقب التمرد والثورة.

الأستاذ كمال «نبى الكلام وحامل مفتاح الكنز المسحور» معلم الفلسفة والمناضل ثم العدمى فى آخر المشوار. شخصية محورية فى الرواية. ويمكن القول إنها فجرت السؤال والتساؤل لدى معظم الشخوص ثم اختارت عن طواعية أن تأخذ ركنًا لاحتساء البيرة فى بيت الثرية «مريم» شخصية كمال رغم ما يحيط بها من غموض وشاعرية فإنها كانت واضحة منذ البداية غير أن التصاق، جلال ، ناجى ، محمد ، الراوى بها ، أعاق معرفتهم بها. بالإضافة للهالة التى وضعوا الشخصية فيها ، وبالتالى لا نندهش إذا كشف أشرف البعيد عن جو الشخصية، سرها وعقدها النفسية وضعف إيمانها ، إنه مجرد قروى فقير حاول أن ينتقم من العالم بشكل ثقافى زائف، إنه «آخر الديناصورات الغبية» ص٢٣١ كما قال عن نفسه. وتظل لهذه الشخصية حيويتها ودورها الفاعل فى تحريك شخصيات الرواية ولو بدون وعى منها أو ضد رغبتها حتى بعد انسحابه الذى كان متوقعًا وحتميًا. ورغم أن معظم الشخصيات لم تجن الشئ الكثير فى رحلتها للبحث عن الحقيقة والمصير، فإنها سعت للعذاب ورفضت التدجين والتنمذج، «كان الدين متاحًا واضحًا وجازمًا فلفظناه وكانت الأسرة واقعة يومية للاغتراب والعذاب فشطبنا عليها ، وما تبقى

لنا غير الكلام .. والحب » ص٥١ أفضت نتيجة السعى إلى لاشئ تقريبًا، فالمصدر الذى دفع للسؤال والمعرفة، مصدر ضعيف هش، لم يكن يؤمن جديًا بما يقول، إنه ممتلئ بالانقسامات الداخلية. «من تظننى ؟ أنا لست أنا. هناك شخص آخر يسكننى، لا شخص واحد. بل مئات يتنازعون هذا القلب. » ص١٢، كان طبيعيًا أن تصل هذه الشخصية للعدم، وكان طبيعيًا أن تكون كل ثمارها جافة غير مستساغة مثل كلمات صاحبها الطنانة التى بداخلها مأساة الأسرة والفقر والإحساس بالنقص. ظهر هذا فى اعترافه لأشرف، المناضل الرومانتيكى الذى أراد تحرير من حوله من كسل الأحلام الشعرية التى لا نفع فيها. منذ البداية استنتج أشرف ضعف وحيرة كمال ومحاولته للاختباء خلف الكلمات والشعارات، فترة الاعتقال القصيرة أثبتت ذلك، «طول ليالى الاعتقال وأنا أفكر فى جدوى الفعل. » ص٤٧ لقد شك فى جدوى ما يقوم به مع أول اختبار فعلى لقوة الإرادة والمقاومة. اعترافاته المطولة لأشرف، صفحات ١٧٢، ١٧٣، ١٧٤، ١٧٥، ١٧٦، ١٧٧، ١٧٨، ١٧٩، ١٨٠ إلخ، تبين بقوة الحيرة والقلق العدمى ، حتى وهو يحكى عن تجربته فى مقاومة الفقر وانعزاله المبكر عن بيئته ورغبته فى الانتقام من ثرى القرية وابنه اللذين حاولا إذلاله. كلها كانت ردود فعل وليست أفعالاً أصيلة. تجربة حبه الغانمة مع الثرية «مريم» هى أيضًا امتداد لحيرة واضطراب الشخصية وعدم قدرتها على اتخاذ قرار. تلك الشخصية وصلت لمرحلة العدم والشذوذ، يبدو هذا فى مشهد ممارسة الجنس من خلال المثلية الجنسية فى المشهد الأول من الرواية. لم يتبق لهذه الشخصية ، سوى الهروب أو السكوت المريح، «خطا باتجاه الباب بقدمين ثابتتين يغالب

رغبة قاهرة فى البقاء. أراد أن يلتفت إليها ويحدق فى عينيها. ود لو يرى طائر روحها يرفرف محزونًا ويحط على كتفه ليغنى له أغنية حب. عبس من الألم. ومن غصة الحب. ثم ما عاد يفكر فى شئ. » ص١٩٠

هناك ملمحان فى « المسرغون » أحب أن أتوقف عندهما :

أولاً، دخول الشعر في السرد. وهذا خاص بفنية الرواية. والدخول هنا له مساران. المسار الأول. وجود مقاطع شعرية، كان الراوى يسترجعها، سواء من شعره هو أو من شعر صديقه «محمد» كما فى صفحات، ٣٩ ، ٥٦ ، ٧٨ ، ٧٩ المسار الثانى، تغليف الراوى للسرد بفقرات شعرية تخترق وتشاكس البناء الفنى المحكم للراوية. وبما إن الرواية، رواية سؤال أو أفكار ، لذا فهذا الاختراق الشعري، يكسر حدة الأفكار والرؤى ويجعلنا لا نمل الرواية أو نشعر بتغلب المضمون على فنية وبناء العمل. لقد خلقت هذه الاختراقات الشعرية للسرد الروائى نوعًا من شاعرية الرؤى والأفكار. أى يمكن أن نقول إنها رواية سؤال مصاغ شعريًا أو قصيدة روائية لها عالمها الخاص الشائق.

الملمح الثانى، علاقة الراوى بالعمل، يظهر الراوى مجسداً فى فقرات قليلة، لا نعرف عنه سوى إنه يحكى الرواية من مكان ناء «شرم الشيخ» شاعر فاشل «وحكيم الجيل» كما اسماه جلال فى رسالته الأخيرة للراوى. وهذا الأخير اتخذ قراراً برعاية الطفل خالد بن محمد ورحاب اللذين اختفيا. وقد فر الراوى من عالمه لمكان بعيد يدرس فيه للأطفال. السؤال الذى راودنى هو، هل من الممكن أن يختفى الكاتب نهائيًا من العمل / الرواية، تاركًا شخوصه يتكلمون ويفعلون وهو فى

حالة حياد ؟ أليس هذا الصنف من الروايات خبرة حياتية للكاتب أو نوع من كتابة المذكرات الروائية، الإجابة التى قد تبدو ممكنة أن الكاتب لا يستطيع كليًا الانفصال عن العمل / الرواية. فكل شخصية أبدعها الكاتب، تحمل جزءاً منه، فالكاتب فى عمله يظهر ويختفى لكن لا يحتجب نهائيًا. فى نهاية قراءتى أقول إن «المسرنمون» رواية تطرح السؤال وتبحث عن الحقيقة والمصير ومعنى الحياة من خلال شخوصها الساعية لرأب الصدع بينها وبين العالم.

رواية « الرجل العارى »[*]

يقول هيدجر، «إن كتابة الشعر ليست أساسًا علة لفرح الشاعر بل بالأحرى أن كتابة الشعر هى نفسها فرح، ابتهاج، لأنه فى الكتابة تتألف العودة الرئيسية إلى الوطن أو البيت،» لعل انسراب الشعر وعلو نبرة الغنائية فى رواية «الرجل العارى» للكاتب عادل عصمت، ملمح من الصعب تجاوزه، لاسيما والعمل محاط بقدر غير قليل من الحزن، وإذا كانت هناك بعض الأشياء التى تكسر حدة الحزن وتساهم ببعث الفرح أو الابتهاج بين ثنايا العمل ، فلا جدال أن الفقرات الشعرية والوصف الشفيف لأماكن ومشاهد بعينها يقربنا على استحياء من مرفأ الفرح. الرواية تتحرك داخل طقس غائم، ترتكز على ظهور شبح رجل عار، يبين ويختفى لنساء وبنات القرية، غالبًا يكون هذا الظهور فى الليل ولا ينفى هذا أنه ظهر نهاراً فى المشاهد الأولى من الرواية. يحضرنى الآن، سريعًا، وبدون رغبة فى المقارنة ، رواية خوان رولفو، «بيدروبارامو» الزاخرة بالوجود الشبحى، مع الاختلاف الشاسع بين الروايتين.

يقول الراوى عن شخصية «مؤمن» وهى من الشخصيات الحاملة نوط الشعر فى «الرجل العارى» .. «لم يكن على استعداد لفتح غرفة الشعر التى أغلقها ذات يوم، لم يكن مستعداً لمواجهة الظلمات التى تعقب القصائد» ص٨٣ يبدو أن غرفة الشعر كانت مفتوحة حتى قبل

(*) الرجل العارى، رواية، عادل عصمت ، دار شرقيات، ١٩٩٨.

ظهور «مؤمن» منذ أول سطر ، ندرك رغبة الراوى لسرد رواية شعرية وتحويل كل حدث لنوع من السرد الشعرى الساعى للايماء بأبعاد أخرى للأشخاص والأحداث. تلك الرغبة فى تجسيد عالم الرواية شعريًا، أفضت فى محصلتها النهائية لمكاسب لا تنكر، أبرزها، هذا الاستقبال الحساس، رفيع المستوى، لنثر الحياة وشحنة بلغة مجازية وانفعالات وهواجس، شديدة الخصوصية، أغنت الرواية بمادة ساهمت برفع اسهمها الفنية. السعى للقبض على الشعر فى نثر الحياة، له مزاياه، كما أن له جوانبه الأخرى، والتى توقفت عندها فى المقدمة ، أما بخصوص هذه الرواية فلقد انزلق الكاتب لأشياء فنية صغيرة، حاول تجنبها خلال الصفحات الأخيرة للرواية. الأشياء الصغيرة تتمثل ببطء النقلات الاسترجاعية وسرد فقرات كان يمكن اختصارها وتخفيف حمولتها الشعرية. شخصيتا «نوال» و «مؤمن» مثال لذلك. تظل للشخصيات المستورة، التى تظهر وتختفى، سخونتها وأفعالها وقصصها الغريبة المبذورة بدربة داخل نسيج الأحداث. الشخصيات المستورة، إبراهيم بن عطية، «مختار بن عبد الوهاب»، «موسى»، «عبد الرحمن» الذى انعزل أو عزلوه بعد حادثة مقتل بنت تحت عجلات الجرار. الشخصيات الأربع على اختلاف وجودها ودورها فإنها حملت الأعمدة الشعرية التى اجتهد الكاتب بإقامة بنائه الروائى عليها. تيمة ثانية، لاتنفصل عن العالم الشعرى المغلف للرواية. تيمة الاغتراب. توجد مسافة شاسعة بين شخصيات الرواية بعضها البعض. نوال وأمها، حماد وفرحة زوجته، عبدالرحمن ومن حوله. تلك المسافة من العزلة وعدم التفاهم نجدها أيضًا بين شوقية وأخيها أحمد وبين مؤمن وأمه شوقية وبين معظم الشخصيات والمكان الذى يعيشون فيه. الاغتراب، غالبًا، يبين فى نسيج الأعمال

الأدبية والفنية الآخذة من المدينة موقعًا جغرافيًا لأحداثها وشخوصها. لكن أيوحد في القرية، ذات العلاقات البسيطة، المفتوحة على بعضها، والمساحة الجغرافية الضيقة؟ أعتقد أن، الاغتراب يوجد في أي مكان وبداخل أي شخص بلا استثناء، مادامت علاقات الإنسان بذاته والآخرين، تشوبها المشاكل والصراعات المختلفة «الرجل العاري»، ترى، ما ماهية هذا الرجل / الشبح، وما أبعاده الفكرية ؟ للإجابة عن السؤال، سنلج الأبواب والنوافذ السرية والخلفية للرواية. لا يوجد إجماع بين شخوص العمل على تحديد «الرجل العاري» يقال إنه «إبراهيم بن عطية» كان يمشي وراء الحمير التي يُحملها أبوه بالسباخ، ثم عمل مبيض محارة، وموظف بشركة «عثمان»، كانت تظهر في وجهه علامات من ينظر إلى الناس «من مكان بعيد»، شارداً وكأنه في «عالم آخر» ، وعندما تظلم الدنيا يحمل السنارة ويذهب ليصطاد في «البحر الكبير» رغم الغموض المغلف للشخصية فإنها على قيد الحياة، مازالت تعيش بين شخوص الرواية. البعض الآخر من الشخصيات يقولون إن الرجل العاري، هو مختار بن عبد الوهاب، الذي ذبح منذ أكثر من خمسين عامًا ودفن تحت أحد الحيطان. قتل بسبب حبه «زهرة» بنت «الرجل الكبير»، ومازالت روحه تبحث عن زهرة. الشخصيتان معًا تمثلان وجهي الحياة/ الموت. «إبراهيم بن عطية»، بذرة الموت في الحياة. «مختار بن عبد الوهاب» الحياة بذكريات الموتى. مع ميل من الراوي والشخوص يرجحان كفة، إبراهيم بن عطية، ربما لأنه مازال بينهم، ولأن أكثر الصفات المميزة للرجل العاري تخصه هو. كل من رأته واقترب منها قالت إن «رائحته تشبه القطن المجموع من الأرض ، رائحة أكياس القطن، وريحة غيط السباخ، رائحة الجمل ، وأيضًا رائحة القنوات

البعيدة» ، هذه الروائح والصفات خاصة بالأرض ، بالخصوبة ، بالفحولة الجنسية، لذا كان طبيعيًا أن يظهر « الرجل العارى» معظم الوقت ، لفتيات شبقات فى بيئة تكبت الغريزة ولنساء شهوانيات أو حتى لامرأة عجوز يقترب منها، «بروح شابة مجنونة» ص١١ ، لحظات ظهور واقتراب «الرجل العارى» لحظات احتداد الغريزة وتصاعد الشهوة. (أ) منتهى، فى اللحظة التى تشعر بالصهد يقترب من «أماكن شهوتها» ص٨، (ب) سعاد، أدركت اقترابه عن طريق الرعشة التى تحركت فى الأعماق الغائرة لفخذيها» . جـ ، بنتا «حماد»، ظهر لهما وهما تستحمان . إذن «الرجل العارى» يوحى برغبية الانفلات الغريزى من القيود. البعد الثانى للرجل العارى، ظهوره للشخصية المجسدة للشعر والحب «مؤمن»، عندما حاول مقاومة يد الرجل العارى، كانت يد الثانى الغشوم أقوى وأشد بطشًا. هل أتعسف لو قلت إن «الرجل العارى» هنا، يعنى السلطة العمياء. سواء كانت، التقاليد أم الأسرة أم البيئة المحيطة أم أية سلطة تكبل وتعرقل حرية الإنسان فى أى مكان. مناخ كهذا ليس غريبًا فيه موت «مؤمن» باشعال النار فى نفسه. كما ذبح «مختار بن عبد الوهاب» لأنه أحب أيضًا ، إنها ذات السلطة التى تدفعنا للانتحار البطئ أو تقوم هى بفعل المطاردة والقتل.

أنتقل إلى تكنيك رواية «الرجل العارى» التكنيك سلس، بسيط حتى فى أسلوب التقطيع والاسترجاع الزمنى والمشهدى، رغم بطء بعض فقرات السرد والاسترجاع لأحداث الماضى فإننا لا نعانى كثيراً بتتبع الأحداث. تكنيك انطلق من لغة لها أبعاد شعرية وحوارات تغازل الرمز وتدفعنا لأن نصبح فى قلب عالم القرية بمتناقضاته العديدة. وقد استمد هذا التكنيك جذوره من إرث كبير جعل عالم القرية مداراً له، لعل

أسماء، كعبد الرحمن الشرقاوى وسليمان فياض وعبد الحكيم قاسم، لها مدلولها فى هذا السياق. مع الاحتفاظ للروائى بخصوصية سواء على مستوى الرؤية الفكرية أو التكنيك، فالقرية التى يتحدث عنها الكاتب، قرية التسعينيات من نهاية القرن العشرين. وتظل بعض السمات المميزة لملامح القرية. فكرة الحكى والسمر الليلى بين أهل القرية، الأسطورة والقصة التى تنتقل من جيل لجيل وطبعًا وصف مناظر القرية المألوفة، كالبهائم السائرة فى الطرقات، الغبار ورائحة روث ، حشرات الليل، الشمس والحقول الخضراء الشاسعة، الليالى المقمرة، والملل ووقت الفراغ الطويل الذى يمتلئ غالبًا بالنوم وتتبع أخبار الناس واسترجاع أحداث وذكريات الماضى البعيد.

تبقى عدة خصائص سأتوقف عندها. أولاً : تسلل أرواح الموتى وأشباحهم إلى عالم الأحياء والتأثير الممارس من هؤلاء الموتى وأرواحهم على مصائر الشخصيات . هذه الحقيقة تمتد بجذورها لتراثنا الفرعونى والإسلامى، فكرة الأرواح الخيرة أو الشريرة، الساعية لفرض وجودها وماضيها على مكان بعينه وبشر بعينهم. ثانيًا : محاولة الروائى تقديم المكان / القرية، كبديل للعالم بكل ما يحويه هذا العالم من انكسارات وهزائم وحماقات. غير أن القرية فى «الرجل العارى» تظل قرية مصرية لها همومها وأحزانها ومشاكلها الخاصة. ثالثًا : استطاع الروائى إظهار الوجه الآخر للقرية، الوجه الشرير، القتل، السرقة، القسوة، منع الميراث وهضم حقوق الغير، التلصص على الناس ومحاصرتهم، وغيرها من الصفات التى لا تنفصل فى ذات الوقت عن الصفات الحسنة. رابعًا : الجو الليلى المؤطر للرواية، حتى الأحداث النهارية، نشعر فيها بكثافة الظلال وكثرة الأماكن نصف المعتمة. هذا يرجع، لطبيعة الراوى

وحبه لليل وتفاصيله المحيرة، أيضًا لأن الليل والإظلام يمكن أن يتحرك من خلالهما شبح الرجل العارى. خامسًا : ينتقى الراوى مفردات وجمل سردية ووصفية تدشن مناخ الانعزال والكآبة وانغلاق الشخصيات على نفسها. سادسًا، يمر الراوى مرورًا سريعًا على الأحداث التاريخية المرتبطة بشخصيات الرواية. ١٩١٩، تاريخ ذُبح فيه مختار بن عبد الوهاب، ثورة يوليو ١٩٥٢ دلالة تاريخها على كشف شخصية أبو «شوقية» استطاع بعد الثورة أن يحافظ على أرضه وأن يدخل ابنه كلية الطيران على الرغم من أنه لم يشارك فى الأنشطة السياسية» تاريخ بعد ١٩٦٧، ثراء «محروس» الطبال بائع السردين، وظهور شريحة جديدة على مسرح المجتمع. فى الرواية إشارة أن «حماد» دخل الجيش قبل أن تنتهى «الحرب الأخيرة» ص٣٥، ربما يقصد الراوى، حرب ١٩٧٣، وردت أيضًا إيماءة عن اتفاقيات كامب ديفيد، عندما كان «مؤمن» و «نوال» يقرآن أخبارًا عنها فى صحيفة المدرسة» ص٨٤، لا أدعى أن الراوى بضربات فرشاته السريعة (مع أن هذه السرعة طبقت فقط على التواريخ) وحذره من الوقوف عند الأحداث الفارقة الممثلة بالتواريخ سالفة الذكر قد فعل الصواب. مع قناعتى بأن هذه التواريخ كان يجب أن تأخذ أحداثها مساحة أكبر. حتى الآن لا أعرف أية حرب «أخيرة» دخل حماد قبلها الجيش، ولا أعرف لماذا لم تتسع رقعة هذه التواريخ الثرية. على أية حال للروائى الحرية فى رؤيته الخاصة. سابعًا : الرواية بها شخصيات برزت فى بدايتها ثم اختفت، شخصيتا، منتهى وسعاد. اللتان مهدتا لظهور «الرجل العارى» ظهر لهما نهارًا، عكس الشخصيات الأخرى. الصفحتان اللتان يسرد لنا فيهما الراوى ظهور «الرجل العارى» لسعاد، يمكن أن يصبحا قصة

قصيرة، منفصلة عن الرواية، كذلك مشهد زيارة «مؤمن» للمقابر في ضوء القمر صفحتي ٩١ ، ٩٢. ثامنًا : ارتبط ظهور «الرجل العارى» عند بعض أشخاص الرواية بأحداث قاسية وأليمة «حماد» كان يعتقد أن «الرجل العارى» شيطان جاء ليهدم أسرته ويذكر زوجته بحبيبها القديم. تاسعًا : تتعدد الشخصيات الراحلة عن العالم. «أبو سميرة» مات ولم يكن معها ثمن الكفن، موت «مؤمن» الكبير ورحيل أبيه من بعده. ذبح «مختار بن عبد الوهاب» احراق «مؤمن الصغير» لنفسه . موت وقتل ومحاولات قتل لم تتم، كرغبة «حماد» قتل «إبراهيم بن عطية» وجريه وراء فؤاد ليقتله بالمنجل ، بالإضافة للسياج القاتم الذى يطوق الرواية. عاشراً، في صفحتي ١٤ ، ١٥ ، يسرد لنا الراوي مضمون خطاب «مؤمن» إلى «نوال» تلك اللمسة الفنية تجلي لنا الاختلاف بين «مؤمن» الشاعر الرومنتيكي المغترب بشعره وأخيلته ومرضه وبين «نوال» الفتاة الشبقة التي تبغى الانطلاق والسفر بعيداً .. قلت إن الرواية مطوقة بسياج قاتم ورؤية لا توحي بأمل قريب، غير أن نزوع بعض الشخصيات للتواصل الجنسى وتوقها لعالم نابض بالجمال والحيوية وتسلل ولو - بوهن - أشعة الشمس بين سطور «الرجل العارى»، ربما يفتح ثغرات في السياج القاتم، كي تمر البقع الضوئية.

«تصريح بالغياب»(*) الصدى والظلال

يمكن للفنان أن يقوم بإعادة اكتشاف وإبداع مشهد ، حكاية ، حادثة ما مرت. وجائز أن تكون تلك الحكايات والمشاهد بسيطة أو معقدة، لا يهم، لأن الذى يجعلنا نتوقف أمام عمل فنى ، هو الكيفية التى من خلالها أنجز. لندخل بهدوء إلى عالم هذه الرواية القصيرة «تصريح بالغياب» ، المجسدة لكيفية استدعاء خبرة حياتية عبر آليات الفن ومن خلال راوٍ له رؤية واضحة ومقدرة على جعل نثر الحياة شديد التكثيف. يقول الراوى عن المكان، «كلما نظرت إليه من بعيد أو قريب، وجدت أنه رغم اكتماله وحسن بنيانه ، كأن كل جزء فيه مقتطع من بناء آخر كأن كل جزء فيه وأن استقر هنا ، فتاريخه موصول بما كان، موصول بما يخفى » ١٢ .

هذا المكان المراوغ وإن بدا كتلة واحدة فإنه، غير تام الاتساق، كذلك لا يعنى استقراره الوقتى تفرده وانقطاعه، فهو حامل لإرث بعيد وتقبع بظلماته أشياء يصعب سبرغورها. الراوى يدخل دون أن يتبعه ظله، ماضيه، حاضره، مكان رغم صغره إلا أنه مرايا تضاعف ما تعكسه وتظهر قاطنيه وقد تعددت صورهم وارتسمت على ملامح وجوهم ما كانوا يجهلونه بداخلهم. ليس مستغربًا أن يبدأ الراوى روايته بعبارة،

(*) تصريح بالغياب، رواية، منتصر القفاش ، دار شرقيات، ١٩٩٦ .

"لم يكن الدخول سهلاً» ص ٩ مع أن هذا الدخول جاء بعد الخروج وترك المكان. عاد الراوى من أجل استعادة روايته المفقودة ثم عرف أن الرواية يجب أن تعاش مرة أخرى حتى يمكن استرجاعها، ليس هذا وحسب بل أدرك الراوى وجود خيط، لا يزال، بينه وبين المكان وأشخاصه بكل ما يجمعهم من تاريخ وحياة مشتركة. «خلى بالك شهادة قدوة حسنة أو محاكمة عسكرية» ص١٢، مكان يشبه شعرة الصراط ، يبدو مسيجًا بقدر لا يستهان به من الأسلاك الشائكة ، مفخخ بالمحاذير والأوامر التى لا ترد، حالة الخروج على قوانينه، يلزم العقاب الفورى ضد الجميع، حتى على من كانوا يوقعون العقاب على آخرين. يجب أن ينفذ الجميع الأوامر ويجب أيضًا ألا ينخدعوا كمنفذين. الكل ينفذ ما يطلب منه، مع ذلك لا يجب أن يتمادى أحد ويصدق نفسه. فلا أحد يعرف أبعاد اللعبة وخط البداية أو النهاية.

يمكن أن نبحر فى ذات الراوى والأشخاص الذين يتحركون فى المكان. رغم صعوبة الوصول إلى شواطئهم ومعرفة ما يجرى بعوالمهم الداخلية، هم دائمو العدو والجرى تجاه شئ ما ، ربما يكون فتح ثغرة للخروج وربما الحنين لذكرى أو ظل يشاكس صاحبه ويدفعه للتساؤل عن ماهية وجوده وهدف الأشياء التى تجئ وتمضى.

١ - شخصية الراوى تمسك بالعمود الفقرى للراوية، غير أنها لا تفرض مزاجها الخاص على الأحداث والأشخاص. من أول خطوة، نشعر بها ، وجلة ، حذرة ، تجاه المكان ومن فيه. رويداً رويداً تعثر على مفاتيح للمكان وتلج الساحة، وصل الاندماج إلى ذروته، بين الراوى ومن حوله، عندما شرع فى سرد حكاياته عن علاقاته ومغامراته مع فتيات

المكان . ومع إحساسه بأنه بديل لمدرس وهمي إلا أنه أدى مهمته وقام بعملية التكدير لطالبة. عملية التكدير هذه، امتزجت برغبة التواصل مع الطالبة لكن للمكان قوانينه الصارمة. تحقق التواصل فيما بعد، خارج المكان، الشوارع الجانبية، خوفًا من الشرطة العسكرية، الاتوبيس، ثم اللقاءات السرية والصدف المدبرة. مر وقت شعر فيه الراوى، أنه يمر بحلم طويل لا يقظة منه، حلم يمتلئ بالضجيج والأطياف التى تخايله ولا يستطيع القبض عليها.

٢ - من الشخصيات التى أضفت جواً من المرح والبهجة للمكان ، شخصية (هريدى) ، كان مسئولاً عن الخزين والنظافة، يحل مكان زملائه بالخدمة ، يجلجل صوته بأغانى أم كلثوم وعبد الحليم ، لكن بعد أن يعود من إجازته ، تاركًا خلفه زوجته وابنه ، يصير قليل الكلام وترتسم على وجهه أمارات الهدوء وعدم التأثر بما حوله، يرفض طلبات زملائه ويهزأ بهم مقلداً أصواتهم وحركاتهم. كل هذا يستغرق يومًا أو اثنين على الأكثر ويعود (هريدى) ، صاحب الروح المرحة والسلوك المرن إزاء التعامل مع مفردات وشخوص وأشياء المكان .

٣ - توجد بعض الشخصيات الثانوية ، مثل شخصية المقدم، قليلة الكلام، الصول عزيزة التى تصغى لحكايات البنات وتوزع عليهن المكافأت الشهرية كذلك تطمئن الأهالى على بناتهم، الصول عظيمة، تشتد مع البنات وتوقع العقاب عليهم ، عكسها الصول عنايات.

٤ - من الشخصيات الرجالية ، الصول شاهين ، المسئول عن نظافة المدرسة ، غالبًا ما يستبقى واحداً كى يتحدث معه ويبدأ يومه الجديد.

٥ - النقيب الشرفى ، لم يعرف عنه أنه تسبب فى أذى لعسكرى ، دائمًا يحكى عن بنات زمان ودائمًا أصحابه هم أبطال الحكايات.

٦ - أمل ، الفتاة التى خرجت من المكان أو فصلت لتغيبها أيامًا طويلة ، شخصية تعود للمكان من وقت لآخر ، ارتباط خفى ، يصعب تفسيره.

تلك الشخصيات الرئيسية والثانوية معًا ، تحس أنهم اشباح ، يظهرون سريعًا ويختفون سريعًا . لكنهم لا يتركوننا كما كنا، حكاياتهم وأشياؤهم، توقعنا فى الحيرة . لكن كيف يسعى النص لإعادة غرس هذه الشخصيات فى جسد المكان ؟

يعتمد الكاتب تكنيك المشاهد المنفصلة المتصلة معًا. المشاهد والفقرات مرقمة وتنقسم إلى فقرات سردية طويلة وقصيرة ، بالرواية منعطفات تأملية تقطع السرد ، صفحات ٢٨ . ٢٩ ٤٤ . بالإضافة إلى اتجاه الراوى لوصف لب الأشياء ، متخلصًا من الثرثرة الروائية المعتادة. الحوارات المصاغة بالعامية، رغم قلتها ، كانت تتماشى وتعبر عن المناطق والزوايا الحميمة وعن علاقات الجنود الخاصة ببعضهم البعض ولقاءاتهم السرية بينهم وبين فتيات مدرسة التمريض ، صفحات ٤٨ . ٤٩ . ٤٦، بالطبع ، لا نقدر أن نغفل الوقوف عند اللغة بالرواية . هذه اللغة الطازجة ، المتخلصة تقريبًا ، من إرثها المعجمى ، لغة مسيطر عليها رغم ما تبدو عليه من عفوية ، كل كلمة وجملة اختيرت وشكلت بعناية فائقة ، هذا ليس مستغربًا عند كاتب كمنتصر القفاش ، اللغة تمثل له هاجسًا كبيراً.

هناك بعض الكتاب استوقفتهم تجربة الجيش ، غير أنهم وقعوا على أشياء ظاهرية وتركوا الأحداث تدفعهم بحرارتها صوب الأطراف والمتغيرات العابرة. ومع أن رواية «تصريح بالغياب» ، استخدمت مفردات الحياة العسكرية وجعلتنا نعيش جزءاً من عالمها غير أنها، استطاعت مسك أشياء جوهرية تؤرق من يمرون بهذه التجربة. لحظات الملل والخوف والشعور بالحصار والمراقبة. من الأشياء التى تستوقف القارئ ، استخدام الكاتب مفردات الإضاءة والصدى والظلال ، بتقنية جسدت مدى بطء الزمن ولذعة الذكريات والاجترار المر للعالم الخارجي من خلال الصدى والظلال المتبقين بالذاكرة .

«ويستلم الشنجي خدمته ، وأعمدة الإنارة العالية فى المستشفى تسقط ضوءها على السكن، والشبابيك الموصدة خانات داكنة تفضى إلى الداخل» ص١٦ ، النوافذ العالية الموصدة ، الضوء الشحيح المكتفى بمكانه، المنطقة تنذر بالخطر ، الإحساس بالأسر والتوجس الدائم ، حسابات الذاكرة ، صدى صوت الحنين صدى داخلى تراكمت صفاته وجعلت الراوى يشكله بحسب الأماكن ، صدى الحوش ، صدى الحمام ، صدى مكتب السرية ، صدى المخزن ، صدى الفصول ، صدى مكتب المقدم ، صدى السكن وصوت المكان. يراوح الكاتب فى استخدامه للظل والصدى بأسلوب يجمع بين الطول والقصر وعبر تنويعات مختلفة، «كأن ظلى الذى لا أراه ، يتبع أثرى فى هذه الحلكة العميقة الممتلئة بأبواب تتخابط فى قوة دون صوت» ص٤٤ هنا الحديث عن ظل الراوى، الذى يشاكسه ويشطره إلى عدة أشخاص ، كما تتعدد الظلال بنسيج الرواية، كأن يسير لكل جسد من الأجساد ظلان ، يتبادلان موقعهما وربما يفقد

الواحد منهما الآخر قليلاً أو طويلاً في زحام الشارع . في صفحة ٦٦ نجد وصفًا لظلال الطالبات ، تتقاطع وتتوازى وتتداخل ثم تتجمع وتتماهى . كذلك وصف لظلال العساكر والأشجار وبقع الضوء والمناطق المعتمة . هذا الأسلوب المرتكز على مفردات الإضاءة والصدى والظلال، ساهم في شعورنا بالإيقاع الهادئ للسرد ولأحداث الرواية ، وعمق لحظات التأمل وبعث التناغم والتناسق بين النقلات والفقرات. منحنى يجدر التوقف عنده، أعني به ، رغبة التواصل بين الجنود وفتيات المدرسة ، هذه الرغبة ، غالبًا ، ما كانت تقترب من التخوم ولا تتجاوز ذلك . الفتيات تخايل الجنود في الحلم وعندما يلتقون خارج المبنى ، يكون اللقاء، سريعًا ، لا يساعد على بناء علاقة طويلة . الراوى يحلم أنه يرى أجساد الفتيات ، لا يلمسها ، زميله هو الآخر يحلم بهن كلهن والرائحة التي يستنشقونها ، تصبح رائحة «هناء .... أسماء ... أمل» ص٣١، ومن يقترب ويصير على وشك الفعل بعد استجابة الطرف الآخر، يؤجل الفعل بسبب خوف الفتاة أو سماعها صوتًا ص٤٨ ، ٤٩.

بهذه الرواية أماكن وممرات وسراديب شحيحة الإضاءة وأشخاص لا يكشفون عن كل ما يمور بداخلهم ، يبين هذا ، في الوقوف المباغت أثناء استرسال إحدى الشخصيات في الحكى ، فترات الصمت ، الظلال الكثيرة ، الصدى ، الحنين للمكان وبذات الوقت التطلع للانعتاق منه .. الرواية بعد الانتهاء من قراءتها تحس أنها لم تنته بل ربما النهاية هي بداية لحكاية جديدة عن نفس المكان والأشخاص.

الخوف يأكل الروح (*)

«أيها القارئ لو رأيتني في مكان ما فقل لي في رياء شديد العبارة الفلسفية المتقعرة التي تقبل المرح والتي هي أيضًا التجلي الحقيقي لعبارة أخرى لا تقبل المرح. إنه غموض يلوح به كاتب من بعيد دون أن يتورط في غموض حقيقي يلوح فقط، كأنه تنويم مغناطيسي لناقد يقف قريبًا متحفزاً - ليقبض على مفتاح يساعده في فك شفرة الكتابة» ص٤٦، ليست هذه كلمات فلسفية افتتح بها مقالي، بل فقرة مجتزأة من رواية «الخوف يأكل الروح» لمصطفى ذكرى. لعل هذه الفقرة وغيرها والتي يتحدث فيها الراوي عن الفن ومادة الفن ودور الكاتب والقارئ وتحفز الناقد وهو يقرأ العمل الأدبي وسرده لفقرات من أعمال كتاب آخرين، يجعلني أضع يدي على أول خصيصة في رواية «الخوف يأكل الروح»، فكرة أن تكون الكتابة نفسها موضوع سؤال، أثناء كتابة العمل الأدبي. تلك الخصيصة ليست في هذه الرواية فقط، لكن في الأعمال السابقة للكاتب أيضًا (تدريبات على الجملة الاعتراضية - الكتاب الأول - المجلس الأعلى ١٩٩٥) ، (هراء متاهة قوطية، شرقيات ، ١٩٩٧) .

طرحت الفكرة في العملين السابقين بعدة أشكال، غير إنها عُمقت في «الخوف يأكل الروح» وأخذت مساحة كبيرة ، لدرجة أن هناك

(*) الخوف يأكل الروح، رواية، مصطفى ذكرى ، دار شرقيات، ١٩٩٨ .

إجابات تبدو منطقية فى ردها على الأسئلة التى كان الكاتب قد طرحها على نفسه والنقاد والقراء، الأمر الذى دعا البعض لاعتبار القسم الأول من الرواية ، منفصلاً عن باقى العمل. ولم يكن انفصالاً قدر ما هو تجريب داخل بنية العمل الكلية. ومن الأسئلة الجوهرية التى طرحتها الرواية علينا، لو شئنا الدقة لقلنا إنه سؤال رئيسى لم ينفصل عن سؤال الكتابة، أعنى به، مدى حرية الكاتب أثناء كتابة رواية؟ وهل مرونة الرواية وقدرتها على ابتلاع أشكال أخرى بداخلها وصيرورتها الدائمة، تعطى للكاتب شيكًا على بياض للتجريب كيفما يشاء ؟ لقد وصف «ميخائيل باختين»، الرواية بالمرونة، لكنها المرونة البلاستيكية، أى أن هناك خطوطًا ومواقع ثابتة ومتماسكة، تعتبر بمثابة الأسس، يعنى غير قابلة للتجاوز أو العبث وإلا ستعم الفوضى. ماذا لو رجعنا قليلاً لـ «هراء متاهة قوطية»، لنعرف رد الكاتب على باختين وغيره. «حتى الآن رغم القراءات الكثيرة فى علم جمال الأدب لم يقنعنى بارت وباختين وجيرار جينيت بالفروق بين القصة والرواية، ونظرت دائمًا إلى تلك الفروق أنها فروق شكلية أو هكذا كنت أريد أن أنظر» ص٧١، يقول الكاتب إنه بهذه الطريقة يصطاد أكثر من عصفور بحجر واحد، ما يهمنا منهما اثنان، الإيهام بوحدة كليانية للعمل، ثانيهما ، دخول القارئ إلى العمل وهو متخلص من الشروط السكولائية الساذجة لقراءة العمل الأدبى.. هل هذان العصفوران مع معرفتنا بأهميتهما، يكفيان لاقناعنا بالتنازل عن بعض أركان الرواية؟ وهل الكاتب نفسه مقتنع تمامًا بهما ؟ أم أنها الحيرة، الانتقالية، التى تواجه كل فنان؟ ، أثناء قراءاتى للقسم الأول من الرواية خرجت بانطباع أولى مفاده أن الراوى ينتابه حنين

الحكى / السرد، دون تدخل بالتعليق وتشظي الحكاية منه، رغبة في إطالة زمن الحكى. حدث هذا في « ما يعرفه أمين، هراء متاهة قوطية » لكم استمتعت بالقراءة ، رغم اقتراب «ما يعرفه أمين» من السيناريو، إلا أن اكتمال الحكاية الداخلى - الاكتمال غير النهايات - جعلنى أنسى الراوى وإتماهى مع الأحداث . والسؤال الآن هو، أهناك رغبة عند الكاتب فى اكتمال حكاياته وابتعاد الراوى المثقف والمتشظى عن جو الأحداث، مع الاحتفاظ بخاصية التجريب؟ معادلة صعبة بلا شك، لقد أضفت أسئلة إلى أسئلة أخرى. على أية حال نعلم جميعًا ، المقولة القيمة التى تقول، إن الأدب، رؤية الأديب للعالم، ومن ثم فالأدب ليس شكلاً فنيًا قدر ما هو بحث عن الحقيقة والمعرفة، معرفة لها طبيعة خاصة بالطبع . من هنا تظهر أهمية أن نبحث ونجرب ونطرح أسئلة مغايرة.

أنتقل إلى ملمح ثان فى الرواية. ما يسمى التناص أو الانفتاح على نصوص أخرى تدخل فى نسيج العمل، سواء منها ما يخص نصوص الآخرين أو الكاتب نفسه، فيما يخص نصوص الآخرين، يستشهد الراوى بأقوال وعناوين أعمال أدبية وأفلام لكتاب ومخرجين مثل، بورخيس ، هنرى ميللر ، سرفانتس، إنجمار برجمان، هيتشكوك، أبى منصور الثعالبى النيسابورى، الحافظ جمال الدين. المسار الثانى ، انفتاح «الخوف يأكل الروح» على نصوص الكاتب نفسه ولا سيما عمليه السابقين «تدريبات على الجملة الاعتراضية» ، «هراء متاهة قوطية»، فى صفحة ٣٦ من الرواية، تتكرر قصة الشقيقات كما جاءت فى مجموعة «تدريبات.. » كذلك بعض القصص وردت فى المجموعة والرواية، كـ «حديث الصورة» ص٤٤ أيضًا يوجد فى الرواية

صفحة ٣١، رجوع لنفس المكان الذى دارت فيه أحداث «هراء متاهة قوطية»، تدخل النصوص السابقة فى بنية العمل الجديد مع تغير فى الموقع والرؤية وإضافة أو حذف بعض الجمل والمشاهد بما يتناسب مع البعد الجمالى والفكرى للرواية.

تلك الخصيصة تقودنا للتمهل قليلاً عند تكنيك «الخوف يأكل الروح» الكاتب يكرر بعض القصص والمشاهد ، معتمداً أسلوب القطع ثم العودة لنقطة البدء. أسلوب التكرار ، يتطابق مع الحكى الشعبى، خصوصًا (الليالى) أما الثانى، فأسلوب سينمائى، سأقف عند علاقة الكاتب بالسينما لاحقًا. يتبقى أن أقول بخصوص التكنيك، أن الكاتب ينوع فى السرد والحكى، مرة سرد عادي، ثم أسلوب السيناريو واعتماده على أدق الأشياء، مرات على الإحالة لنصوص الآخرين والتأمل فى تكنيك وماهية الرواية وجدوى الفن. لا شك أن هذا التنوع أعطى ثراء وزاد فى الرقعة الزمنية والمكانية التى تتحرك فيها الرواية.

توجد بعض إشارات ضوئية، تبرق بين ثنايا الرواية وأحب أن أشير إليها ، أولاً : فكرة أن يتحول الكاتب إلى مادة للحكى كسائر الشخوص، « تعليق على الخطاب الثانى عشر المفقود، ويضاف فى هذا الخطاب لسان آخر إلى ألسنة الباب الخارجى لبيت مصطفى ذكرى» ص٤٢، كذلك فى مجموعة «تدريبات..» نجد قصة معنونة باسم الكاتب، يمنح هذا الأسلوب بعض السخونة لأحداث الرواية وربما يضفى نوعًا من الصدق الفنى المتخيل على الواقع أو دمجهما وانصهارهما معًا.

ألم يطمح الراوى فى عمل سابق «هراء متاهة قوطية» أن يسقط فى كتاباته كل الحواجز بين عالم الكتابة والواقع المعيش؟ صفحات ٧١، ٧٢. ثانيًا، الإحالة لنصوص من التراث العربى، فقه اللغة لأبى منصور الثعالبى، أخبار الحمقى والمغفلين، للحافظ جمال الدين. وفكرة الإحالة لنصوص التراث العربى ليست فى هذه الرواية فقط بل فى أعمال الكاتب السابقة، كنوع من خلق المفارقة والسخرية فى آن ، حيث إن الكاتب يكتب نصًا موغلاً فى التجريب وفى ذات الوقت يشاكس التراث ويلعب معه. هذه الخصيصة موجودة كذلك فى رواية «الباذنجانة الزرقاء»، سأتوقف عندها لاحقًا.

ثالثًا، الخصيصة السابقة ترشدنا لفكرة المفارقات الساخرة فى الرواية، والمفارقات الساخرة لها مساران ، (أ) مسار داخلى يعتمد على السرد المبنى على أسلوب تهكمى من شخوص الرواية والكاتب نفسه، يظهر هذا فى صفحات ٤٤ . ٤٥ . ٤٦ (ب) مسار ثان، يعتمد على استنفار سخرية القارئ والناقد ووضعهما معًا فى حالة تقع بين السخرية والجدية فى استقبال الرواية. رابعًا، انفتاح النص عند مصطفى ذكرى، وتوقع أن يكتب نصًا جديداً من حيث انتهى القديم، أو إعادة كتابة النص القديم بشكل ورؤية مختلفين، فالنص عنده قابل للطرق وإعادة التشكيل مرة ومرات. خامسًا، فكرة أن يصير المكان صعب الاحتياز والوصف، «لشد ما أحببت الأماكن التى تدخل فلا تعرف إن كان الوقت ليلاً أو نهاراً ص٦٤، هذا المكان يتماثل مع الزمن الليلى، شبه الدائرى، الذى تتحرك فيه الرواية بأحداثها وشخوصها. سادسًا، رجوع الأشخاص من خلال آخرين مع اختلاف الأسماء، جورج، تونى، نانا، سعدية، الأم، فيليب كلود، ڤان فيليب، «هناك إنسان يحمل اسمين وهناك شارع

يحمل اسمين وهناك بحر يحمل اسمين وجود أكثر من اسم للشئ الواحد - يعزى أحيانًا للرفاهية والترف وفى أحيان أخرى لمرور الزمن، معنى أن يحمل الشئ أكثر من اسم - هو تأكيد وجود هذا الشئ. » ص٦٤

والآن فلنقف عند علاقة الكاتب بالسينما. مصطفى ذكرى من روائيى هذا الجيل المهتمين اهتمامًا كبيراً بالسينما فقد كتب فيلمين وكتاباته يستخدم فيها ثقافته السينمائية، عنوان الرواية « الخوف يأكل الروح » اسم لفيلم ألمانى، وفى الرواية سرد لأسماء مخرجين مثل، كلود ليلوش، إنجمار برجمان، هيتشكوك، وأفلام بعينها، رجل وامرأة، حديقة الديناصورات. وعدد كبير من مصطلحات السينما.

قلت إن دخول تقنيات السينما فى « الخوف يأكل الروح » يرجع لممارسة الكاتب وعمله فى مجال السينما ، لكن السبب الأهم ، أن زمن السينما وتقنياتها يناسبان أجواء روايات مصطفى ذكرى واهتمامه بفكرة التجريب داخل العمل الأدبى ، فزمن الفيلم يكون قصيراً ، رغم ذلك فهو يطوى بداخله الماضى والحاضر والمستقبل، زمن متعدد الأبعاد. تكنيك السينما السريع الذى يرتكز على اللقطات القصيرة والطويلة وتكثيف الإضاءة عند لقطة أو تكبير جزئية صغيرة جداً والدفع بها لبؤرة العمل يناسب جو روايته، تلك الأسباب أدت لتقارب وتفاعل السينما وتقنياتها مع أعمال مصطفى ذكرى. تشاركه فى ذلك نورا أمين، كما ذكرت فى المقدمة . كلاهما يتشابهان فى أشياء غير قليلة، منها السينما. يكفى أن نذكر أن المجموعة القصصية الأولى لنورا أمين «جمل اعتراضية»، تكاد أن تتطابق مع عنوان مجموعة مصطفى ذكرى الأولى

«تدريبات على الجملة الاعتراضية» إلى جانب تماثل وتقارب مناخهما الروائي وانفتاح نصوصهما على نصوص أخرى لهما ولكتاب آخرين.

تظل في الرواية بعض الخصائص ، سأحاول تحليلها. ١ - اللغة، لغة مصطفى ذكري، لغة بعيدة عن التركيبات المعتادة والصياغات الجاهزة. هذه اللغة الطازجة تساند بقوة رغبة الكاتب في التجريب والبحث عن أشكال جديدة. تلك اللغة في بعد من أبعادها، تحاول تسريع زمن السرد وتحرير الراوي من عبء حكايته. ٢ - الحلم ، وأنا أقرأ «الخوف يأكل الروح» استشعرت رغبة الكاتب في سرد حلم طويل، لا يريد الخروج منه. تيمة الحلم ظهرت واختفت بدرجات متفاوتة في العملين السابقين، وكأنه أراد إعطاء مساحة للواقع المعيش في عمليه السابقين، كي يتحرك فيه هو وشخوصه، ويبدو أنه ارتأى في هذه الرواية العيش مع شخوصه وحكاياته داخل حلم. ٣ - الحوار في الرواية شديد التكثيف والرهافة، من البدهي أن رواية بمثل هذا التكنيك المعتمد على اللقطات القصيرة السريعة والعبارات الموجزة، أن يصير الحوار مركزاً. لكم تمنيت أن تطول بعض الحوارات في الرواية، ولاسيما الحوار الذي دار بين الراوي وصديقه المريض وهو في طريقه للموت. ص ٥٤

٤ - يلجأ الكاتب لأنسنة الأشياء، تقرأ، «كانت المرأة تتلكأ بديسنكرونية عند القطعة الأولى » ص٨ وفي نفس الصفحة، تبذل مدام «نانا» مجهوداً مضنياً للسيطرة على ظلها المشاغب. كذلك كلب العائلة السيد «توني» يندمج كإنسان مغلوب على أمره داخل نسيج عادات

الأسـرة. ليس تونى وحـده بل الفـأر الـسـمين الذى التـقـاه الراوى على درجات السلم. ص١٣ ، تحول لقاطن من قاطنى البيت الغريب المـتلئ بالدهاليز والممرات والغرف السرية المحتشدة بأشيـاء متحركة وفاعلة. تنبع خصوصية القسم الأول من الرواية ، صفحة ٧ : ٢٨، نظراً للغموض المؤطر للأحداث والأشيـاء، ذلك الغموض أدى لجاذبية شدتنا لمتابعة رحلة الراوى حتى بيت «چورچ» جاذبيـة مادتهـا الأساس كانت، البيت القديم الهـادئ، الليـل، چورچ وكلبه، نانا وجنونهـا ، الضـوء الأزرق، مـقـابض الأبواب، السقف، اللوحة الزيتـية ذات العينين الجاحظتين المرعبتين، القبو المعتم، التابوت، السـاطور والقرمة الخشب، رائحة الموت.. أشياء متباينة جعلهـا الكاتب الأرضيـة التى شكلت وصنعت مشاهده فى القسم الأول من الرواية ، مما ساعد على خلق جو من الغـموض والجـاذبيـة امتـد ظله حتى الصفحات الأخيرة .

فى مرحلة فض الاشتـباك مع هذا العـمل الشـائق والشـائك معـًا ، ينبغى القول إن مصطفى ذكرى أدخلنا قلب عـالمه، بلا مـقـدمات ، لأنه لا لزوم لمقدمات لعالم تفتت، ولا لزوم لسرد حكايات محكمة النهاية عن عالم يثبت يومًا بعد آخر أنه غير قابل للفض أو الانتهاء .

«قميص وردى فارغ(*)»

الحياة عبر الكتابة

يقول توم لصديقه هك :

- وعليك أيضًا أن تسرق قميصًا يا هك.

- وماذا نصنع بهذا القميص يا توم ؟

- سنعطيه لجيم ليكتب على كمه بعض الكلمات والذكريات التى يصادفها أثناء سجنه ...

(حوار من مغامرات هكلبرى فين لـ مارك توين)

البداية إذن مع اسم الرواية هذا الـ «قميص» ...

«فلنعد إذن إلى الكتابة. المؤنس الوحيد فى نهاية كل قميص وقبل بدايته» ص٣٦

«بعد شهر على الأكثر سوف أعطيك القميص كله لتقرأه» ص٥٣

القميص هنا حامل لمجموعة معانٍ.

(أ) القميص بالمعنى الحرفى أى ما يلبس على الجلد .

(*) قميص وردى فارغ، رواية، نور أمين ، دار شرقيات، ١٩٩٧ .

(ب) والقميص بمعنى العلاقة القائمة بين رجل وامرأة فى نسيج النص الروائى .

(جـ) ثم القميص بمعنى الكتاب أو النص أو الرواية أو هو الغلاف الخاص بجسم الكتابة. كلمة «قميص» تعتبر مفتاحًا من مفاتيح تلقى العمل واستقباله وأيضًا مشتبكة بعنوان الرواية. أنها من الكلمات متعددة المعانى .

هذه الرواية تطرح علينا عدة إشكاليات، أهمها العلاقة الخالدة بين الرجل والمرأة ، الفن السينمائى والرواية، التناص، بعد ذلك أو قبل ذلك، حوار الكاتبة داخل الرواية مع فعل الكتابة، ومحاولتها لبلورة تجربتها فى شكل ومضمون جديدين.

ولعل السعى نحو شكل جديد للكتابة أصبح هاجسًا أو كابوسًا لمعظم الكتاب. فدائمًا قبل الشروع فى الكتابة يكون هذا السؤال : بأى شكل سأكتب وعند قراءة عملى من قبل الآخرين هل سيمنحونه لقب (جديد) أم سيكون عملى فى خانة الكم الذى لم يضف جديداً ؟ ولهذه الظاهرة - إذا جازت التسمية - أكثر من سبب :

أولاً : أن من يكتب يضع عينه دائمًا على الآخرين الذين هم فى تصور المبدع فى حالة من الترقب والانتظار لكل عمل يكتب .

ثانيًا : عدم ثقة قطاع كبير من الكتاب فى قدراتهم وطاقتهم الداخلية.

ثالثًا : يغيب عن الكثيرين أنه عندما أمسك بقلمى وأكتب تجربتى الخاصة وأنصهر وأتوحد معها فأنا فى هذه الحالة بالفعل أقوم بتدشين شكل جديد وبداية لا تتشابه مع أحد.

هذا إذا كانت التجربة صادقة مع وجود الموهبة والوعى بالطبع. الموضوع كما يظهر ملغز ومتلئ بالأسئلة ويحتاج إلى وقفة أخرى أما الآن فلنرجع إلى الرواية. «قميص وردى فارغ» تفتح داخلها شبه محاكمة للإرث الروائى وفعل الكتابة، حتى يمكن القول إنها كتابة عن أجرومية الكتابة وأبعادها الحياتية.

«لا أعرف بعد إذا ما كنا فى فضاء قصة أم رواية» ص٣٥

«تتساءل كيف أجمع بين هذا وذاك، كيف أكتب سيرة ذاتية لنا وتكون متخيلة في ذات الوقت؟ أجيبك تلك هى عبقرية الكتابة» ص٣١ . ٣٢ دومًا يطرح سؤال الكتابة من خلال الحياة أو الحياة من خلال الكتابة ودائمًا هما فى علاقة نفور وتجاذب، حالة من الصراع فى الرواية من أجل ميلاد جديد. هذا الخلق يأتى من استمرارية الكتابة التشريحية التى تحفر بعمق وتفتش بدأب فى مشاعرنا وأحلامنا وعوالم البشر والأشياء من حولنا، للقبض على أشياء رائعة ونبيلة فى الروح. ويتأتى ذلك من كتابة اللحظة الحاضرة فى تغيرها وسيرورتها. مع ذلك ماذا تريد هذه الكتابة تحديداً؟ هذه كتابة مهمومة بكل شئ، من الاشتجار مع الحياة وتغيرها وحركتها الأزلية إلى الصراع مع نفسها، رغبة وميل كبير للبدء من الصفر والوقوف عند تخوم الأبيض الضبابى.

«أنهيت الفصل الافتتاحى الماضى بتعاظم الأبيض الضبابى وحده»
ص٢٣

هذا الأبيض الضبابى علامة على البداية كما يعنى النهاية أيضًا، فالسينما تبدأ بالأبيض الضبابى وتنتهى به، كذلك الحياة. إنه المغزى الحياتى للأبيض الضبابى. ولكن ماذا عن الكتابة من نقطة الصفر التى تراودنا جميعًا فى أحلامنا؟ الإجابة عن هذا السؤال ستكون بسؤال آخر.. هل ثمة حقًا كتابة من نقطة الصفر أو درجة الصفر للكتابة؟ ولنطرح السؤال بشكل أعم، أهناك شئ بلا مرجعية فى هذا العالم؟ سأدع هذا السؤال معلقًا، وأغامر بكشف جانب مهم من هذه الرواية وهو لا ينفصل عن ثنائية الحياة / الكتابة. أكاد أجزم أن فى هذه الرواية تطلعًا شاعريًا، كما فى روايات مجايليها ولكن ما هو الشاعرى؟ الشاعرى هو الذى يضعنا فى حالة شاعرية. وما هى الحالة الشاعرية؟ هى التى ترفعنا عن واقعنا المحبط وتضعنا خارج الزمن المعيش. ألا يضعنا هذا التأويل فى مأزق من حيث أن كل فن هو فى أدنى درجاته، بحث عن جماليات الأشياء فى الحياة وتمثل وارتفاع بالواقع المحسوس إلى سدة المتعة والانسجام والنشوة السحرية إذا كان العمل فنًا؟ سأورد ما يساند هذه المغامرة :

١ - تلك العلاقة السماوية بين الرجل والمرأة، خصوصًا إذا وجد ما يعرقل عناقهما المقدس وما يغلف هذه العلاقة من السرية والكتمان والتحليق بها فى آفاق بعيدة حالمة .

٢ - فكرة أن تكون الكتابة أداة للخلاص والتطهر ، أليست هذه فكرة مثالية «كل شئ ذائل فيما عدا الكتابة» ص٨٥

٣ - ثم، اللغة المخترقة، المحلقة، القافزة على الورقة البيضاء حينًا والمتألمة دومًا والمتحركة فى كل فقرة. لغة من الصعوبة حيازتها وتصنيفها فى خانة معينة، إنها تفضى بنا إلى حالة من خلخلة ثوابت الواقع . والآن لنتأمل هذه العلاقة غير المكتملة، الواعية بنفسها ، الساعية خارج أسوار العلاقات المعلبة، ولا يخفى أن محاولة تتبعها وامتلاك جوهرها وجذورها عملية شاقة نظراً لكونها غير مألوفة ولا تخضع لقوانين العرف السائد. فالرجل والمرأة ها هنا متقاربان ومتباعدان فى ذات الوقت. هو مخرج سينمائى وهى كاتبة. كلاهما يحمل رؤية جمالية للواقع، يلتقيان على شرف الفن، يختلفان فى التكوين النفسى والشكلى والسلوك الخارجى .

هذا التناقض والاختلاف النسبى بينهما كان من الممكن أن يدفع قصة الحب إلى الأمام ولم يحدث فالعلاقة لم تفلح فى الحياة خارج الكتابة، أو فى التحليل العقلى لكل نأمة وربطها بمشاكل الطرفين التى يفترض فى علاقة الحب العادية تجاوزها. الجميع فى حوار وتواشج مستمر. هو مع همومه السينمائية وهى مع روايتها وعلاقاتها بأمها وابنتها ونظرة المجتمع لها، وهو مع علاقاته بأصدقائه، وخوفهما معًا من العلاقة فى حد ذاتها، فوران وأسئلة مستمرة، علاقة تحمل فى داخلها شتى المتناقضات، لا تمكننا من احتياز طرف رئيسى فيها، ففعل الكتابة وحده هو القادر على أن يفضى بنا إلى فهم ولا فهم كنه هذه العلاقة «ولن أقول لك أن القصة ما هى إلا أول قصة حب أكتبها وربما تكون رواية ذات يوم فتصبح أطول حالة نشوة مررت بها فى حياتى» ص٢٩

الكتـابة هى الجـسر الذى يلتقى عنده الطرفـان ويعيـشـان الحيـاة عبـره. «المؤنس الوحـيد فى نهـاية كل قـميص وقبـل بدايتـه» ص٣٦ فلنلج هذه العلاقـة المجسـدة بالكتـابة، رغم وجـود عناصر تصلح كمـرتكز للسـيرة الذاتيـة «قمـيص أسود طويل» هذا الفـصل يحمل فى نسيجه بعضًا من السيرة الذاتية مع ذلك فـهو ليس هكذا تمامًا فدائمًا الفنان فى توحده مع لحظة الكتـابة يكون خارج إطار عـالمه المعيش، يأخذ منه مفرداته ويعيد بناءها فى شكل تخيلى، وصدقـه فـى ذلك يكون غـيـر كـامل وتماسـه مع حيـاته فى الغالب على «وجه التقريب»، «فـيبدو أن حياتى بأكملها هى فى الأصل تجربة كتابية» ص٥٨ وحياتهـما سوية وفق هذا التصور تصبح مـتـخيلة.. «هل أنت بالفعل أنت الذى يسـير معى قـرابة منتصف الليل فى شارع سليمـان باشا، أم أنك مخلوق خيالى نبت فى كتاباتى؟ ص٤٩ أقول إن هذا اللبس الشائك يعـود بجذوره إلى الكتـابة وإشكالياتها التى لا تفض وحوارها المسـتـحيل مع الكاتبـة. هذه العـراقـيل تجعـلنا نتـمسك أكثر بحقنا فى تقصى عـلاقـة الحب فى الرواية وكشف ما تسـعى إليـه.. هذه المرأة تخوض فى بحر من الألغام وترغب فى حب واع بنفسه ومغـاير ومـخـتـلف عن نمط الـواقع والنمـوذج لعـلاقـات الحب المتـشـابهـة، هل استـطاعت أن تبـتـكر هذه العـلاقـة؟ قـبل الإجابة على هذا السـؤال نـعـود بسرعـة إلى بعض السطور ثم نقفز عند تخوم هذا السـؤال مـرة أخرى.. «أنهيت الفصل الافتتاحى بتعاظم الأبيض الضبابى وحده» ص٢٣

قلت سـابقًـا إن الأبيض الضـبـابى هو رمز لـبدء الحـيـاة كـمـا يـعنى نهـايتهـا أيضًا وفـى تأويل اجتهـادى آخر لهذا الأبيض الضبابى أقول إنه

توق لإقامة علاقة طازجة وعفوية خارج التكرار، حنين إلى لحظة الولادة الكونية الأولى، نزوع العودة إلى الصفحة البيضاء من الوجود، إلى البداية المطلقة، عندما لم يكن شئ، ملوث موجوداً بعد، ولم يكن شئ فاسد موجوداً بعد أى التكرار الرمزى للخلق عن طريق الحب أو الكتابة واستعادة اللحظة الفجرية وفق تعبير مرسيا الياد. نرجع إلى السؤال، هل نجحت فى إقامة هذه العلاقة الفريدة والبدائية الخارجة عن أسوار التكرار والتشابه ؟ فى تقديرى لا فقد سقطت العلاقة لأنها لم تقدر على حمل أطنان الأمانى والرغبات وجبال القيود التى رُكبت فوقها ، ويظل لها شرف المحاولة والاعتراف بالخسارة وقصور الطرفين.

ننتقل إلى منعطف آخر من الرواية، وهو ضلوعها مع الفن السينمائى وتاريخ التأثر والتأثير بينهما طويل. فالسينما أخذت الحوار والحدث والحكاية، فالرواية تمثل للسينما المادة الأدبية التى تشكل منها عالمها. والسينما ساهمت بدورها فى تطور الرواية. فمنذ فترة طويلة أصبح الكتاب يستخدمون الفلاش باك والتقطيع وجعلهم الصور الأدبية أكثر ديناميكية وتشويقًا. غير أنه كان يجب الإشارة ، لإيماننا بأن لا شئ قديم أو جديد فى حد ذاته، فكل الأشياء يجب أن يعاد طرحها بأشكال ومضامين جديدة ومن زاويا مختلفة. وقد طرحت الرواية «قميص وردى فارغ» المسألة بتصور جديد، وهذا هو المرجو. فتجتهد الرواية فى تقديم بعض المشاهد المرتكزة على أسس بصرية سينمائية ، زد على ذلك احتفاءها بالسينما ومفرداتها على طول الرواية فصل «فيلم روائى وردى» ص٥٦ يصف الرجل والمرأة وهما فى دار عرض سينمائى لمشاهدة

فيلم «جسور ماديسون»، في الرواية مخرج سينمائي وهويته لن تدفعنا للتغاضي عن ازدياد المفردات السينمائية في العمل. وتتساءل الكاتبة «فهل تصبح كتابتي هكذا كتابة سينمائية» ص٤٦ مع وجنود كل هذه المصطلحات. الـ «سنك» ولبسنج، كرين، شاريو، راكورات، كلوز أب.. إلخ فهذه المصطلحات الوفيرة. وكثرتها المبالغ فيها انتقصت من توظيفها بإحكام وجائز أن تكون الكاتبة قد أدركت ذلك ، وللأسف أدركت ذلك في نهاية الرواية «تتغير علاقتي بالسينما منذ أن خفتت مفرداتها في كتابتي» ص٨٩ وليتها خفتت منذ البداية. لا يمنع هذا وجود مشاهد تمتلئ بها الرواية وظفت فيها مفردات السينما وتكنيكها في غاية الإتقان. مثلاً فصل «قميص أسود طويل» استخدام جيد وموفق جداً لتكنيك «الفلاش باك» هذا وغيره كثير من المشاهد. يرجع ذلك إلى ثقافة الكاتبة السينمائية ومساهمتها في النقد السينمائي وممارستها للتمثيل. بقي أن نقترب سريعًا من فيلم «جسور ماديسون» الذي يشغل حيزاً ليس بالقليل هو وأبطاله في النص. «سوف أضعك في الركن حتى تنال أفضل رؤية لميريل ستريب، لأنك سوف تكون بالضبط محل وجه كلينت استوود » ص٥٧

ثم هذا السؤال «فما هي العلاقة الممكنة بين امرأة في الخامسة والعشرين تقطن شارع جول جمال شقة ٧ ، في عام ١٩٩٦ ، وبين امرأة تحيا في عقد الخمسينيات في إحدى المقاطعات المنزوية في أمريكا ؟ » ص٥٨ العلاقة ليست في «القرطين النحاسيين اللذين ترتديانهما عند لقاء الحبيب» كما تقول الكاتبة ، وإنما في علاقة الحب وعدم قدرتهما

على أخذ خطوة حقيقية عملية لمؤازرة هذا الحب وجعله أقوى وأصلب، إنها لعبة الحيرة والرغبة الخفية من كلتا الحبيبتين فى أن يظل الوضع فى صورة استاتيكية. وقبل أن أقطع وقفتى مع السينما أحب أن أذكر أن فيلم «جسور ماديسون» ليس وحده الموظف والمستلهم فى الرواية بل هناك أفلام لم تأت على ذكرها الكاتبة لأنها بين ثنايا طبقات العمل وتأثيرها الخفى يمكن استشفافه. ونورد بعض أسماء الأفلام القريبة من جو الرواية. لقاء فى الضباب، الحب الخالد، حكاية حب، والفيلم الشهير «رجل وامرأة» وأفلام أخرى أدعى أن الكاتبة شاهدتها ، وتكونت فى اللاوعى أو الوعى ولضرورة فنية رأت عدم ذكرها. ومن ثم فإيراد أسماء هذه الأفلام ليس من قبيل الاستعراض المجانى ولكن عن قناعة بوقوف الرواية عندها. وهذا يجعلنا نتحدث عن التناص والتضمين والاقتباس فى الرواية. التناص فى النص له مساران. المسار الأول مع أعمال الكاتبة، مجموعتيها القصصيتين «جمل اعتراضية» و «طرقات محدبة» والثانى مع أعمال لكتاب آخرين وكلاهما فى سياق الوحدة الكلية للعمل .

(أ) قصة «امرأة مفترضة» من مجموعة طرقات محدبة، تقع فى نفس الجو النفسى وتتماس مع «قميص أسود طويل» .. «أسرار أو جمل اعتراضية» مع مجموعة «جمل اعتراضية» استخدام تكنيك السينما بشفافية واختلاف فى الدرجة عنه فى الرواية. أضف إلى ذلك تضمينات أخرى من نفس أعمال الكاتبة مع اعترافها بالفارق بين تلك الأعمال وبين «قميص

وردى فارغ» .. «فأنا لا أكتب هنا إلا الحقيقة وما عداها فى قصصى الأخرى هو مجرد تدوين» ص٦٨ وفى فقرة أخرى تقول بحزم «جميع ما كتبته خارج هذه الرواية كأن بمثابة تدوين مؤقت» ص٤٥ وقد استطاعت الكاتبة أن تقدم لنا نصًا جديداً بإتكائه على نصوص أخرى.

(ب) المسار الثانى يحوى تضمينات من أعمال كتاب آخرين، مرجريت دوراس لها نصيب كبير فيها وفى الرواية، فالإهداء إلى مارجريت دوراس. بالإضافة إلى تضمينات لآراء وكلمات مارجريت دوراس واقتراب الكاتبة وحبها لمرجريت دوراس وعالمها ، ليس فى الرواية فقط بل وخارجها.. «معيار العمل عندى هو مارجريت دوراس فعندما أفاقت من غيبوبتها كتبت أربعة كتب مع العلم أنها كانت تتجاوز الثمانين من عمرها. فكيف يكون عمرى ٢٦ ، ٢٧ عامًا ولا أنتج؟ (حوار فى أخبار الأدب ٨ يونية ١٩٩٧ ص٩).

يا ترى أتوجد آصرة بين نورا أمين وأعمالها وبين مارجريت دوراس؟ ليس الافتراض ببعيد. فكلتاهما كتبتا الرواية والقصة ولهما اهتمامات بالسينما والمسرح والتمثيل، وكتابتهما فيها نزوع واضح للتجريب واهتمام زائد بالمرأة وذواتها المتعددة، ومع وجود هذه الآصرة يظل الاختلاف كبيراً سواء فى البيئة الثقافية والطبقة الاجتماعية والمرحلة العمرية والنشأة التكوينية وفى نسيج الكتابات نفسها.

رواية « الباذنجانة الزرقاء »[*]

عندما تصبح مرحلة الطفولة ، طريقًا طويلاً ممتداً ، وشديدة الحرارة والسخونة بذكرياتها الباذخة كشمس النهار ، يجب إذن التوقف عند هذه الرواية « الباذنجانة الزرقاء » ، والتى تجسد فى جزء كبير منها ، هذه المرحلة المهمة فى حياة الإنسان ، بما تحمله فى رحمها من أشكال هلامية وتواريخ وحكايات وصور وخبرات تمتلئ بالسعادة والشقاء معًا. تتشابك وتتداخل ذكريات وتطلعات الطفولة بمعظم الأحداث الخاصة بـ (ن) أو ندى أو الباذنجانة الزرقاء والأراجوزة وأخيراً خلفة الشياطين وتربية الشوارع. كلها أسماء للدلالة على شخصية واحدة. ونستطيع بيسر أن نرجع ما تمر به الشخصية الرئيسية من أحداث ومعتقدات ، لهذه الفترة بما فى ذلك تقنعها واحتمائها بالدين الذى كما بدا فى الرواية، ارتداد إلى الطفولة ورغبة فى وجود دائم لشخص الأب. لذا ينبغى أن نفتش فى صندوق الطفولة هذا ، ونعرض لأهم محتوياته ونفسر مدى سطوته على الشخصية الرئيسية والأحداث.

(أ) ولدت (ندى) فى جو عاصف مشحون، رجوع الأب شبه مشلول بعد هزيمة ٦٧ ، ولادة متعسرة للأم تمت بسكينة المطبخ. هل بسبب ملابسات الولادة هذه لن تكون قريبة من قلب أمها ؟ ، وفى زمن لاحق ستبدأ منافسة بينهما على حب الأب.

(*) الباذنجانة الزرقاء، رواية، ميرال الطحاوى ، دار شرقيات، ١٩٩٨ .

(ب) تتنامى رغبات ندى فى المدرسة وتسعى للاستحواذ على مدرس اللغة الفرنسية وبعد ذلك محاولتها انتزاع صديق زميلتها بالجامعة وتوقها المستمر لجذب اهتمام الآخرين.

(ج) كان للجدات الثلاث تأثير على تكوين (ندى) لقد تسربت أرواحهن الهرمة إلى الحفيدة. ربما تجلى هذا بشعورها المبكر بالكآبة والخيبة وعدم جدوى الفعل وسط التعطل الوقتى لنشاطها.

(د) لقد كان لحكايات الطفولة وهواجسها وتواريخ حياة الجدات الثلاث تأثير على بناء الرواية ككل .

ومدى تأثير كل ذلك على التكنيك وهو ما سأقف عنده لاحقًا.. ارتكزت الرواية على عدة سمات لعل أهمها: مجموعة العلاقات المتداخلة والمتشابكة والمتنافرة معًا، هذه العلاقات ، بين (ندى) بكل ما تحمله من تاريخ شخصى وإرث ومعاناة، وبين باقى الشخوص. شخصية (ندى) مقابل شخصيات مثل، صفاء، مها، عليا، نادر وتناقضاته واقترابه من شخصية ذلك المثقف والفنان الذى يوصف بأنه «شيوعى»، ثم علاقة ذلك الشيوعى بأمه التى يصفها بأنها عاهرة وأن أباه كان لطخًا، وعلاقة (ندى) بأمها وأبيها مع اختلاف الأساليب. كذلك علاقة (نادر) مع أبيه وأمه، وعجزه عن الحب والتواصل والوضوح الفكرى. تمامًا كأخته (ندى) فهى وأخوها «هروبيان نكوص»، كما قالت عنهما (عليا) صديقة (ندى). هذه العلاقات بما تبثه من حيوية وحركة داخل الرواية، تستحق أن نقف عند

كل واحدة منها بالتحليل، لكنى سأكتفى حاليًا، بالوقوف عند علاقة (ندى) بـ (صفاء)، تلك العلاقة التى تبدو ظاهريًا، علاقة كره ونفور إلا أنها في الأعماقا وشيجة، والشخصيتان اللتان يمكن وصف إحداهما (ندى) بالطهارة وإدعاء البراءة والآخرى (صفاء) بالبذاءة والفجور هما أيضًا متقاربتان وأكاد أقول إنهما شخصية واحدة أو الوجه والوجه الآخر. هذا التقارب والتماس بينهما ابتداء. من الأفعال والأفكار فهما من ذات البئر تقريبًا. كان (نادر) يلطم (ندى) فينزف الدم من فمها، كذلك فعل الفنان الشيوعى بـ (صفاء) ركلها وصفعها حتى نزفت. (ندى) تطيل ثوبها وترتدى قفازاً متعففة عن السلام والكلام وتقرأ كتبًا عن التبرج وأذكار الصباح والمساء. أما (صفاء) فتلبس بنطالاً ضيقًا وبيدها سيجارة وتتفحص الرجال بندية وتقرأ كتبًا لماركس وتروتسكى وتسمع شعراً ومناقشات عن الالتزام الأيديولوچى وأدبيات النص الثورى، كما إنها تترك جسدها لصديقها يعبث به كيفما يشاء. كذلك مجند سمراميس الذى عرفت يده المناطق التى يرغبها فى جسدها. لقد أحبا معًا شخصًا واحداً ودخل ذات الأرض المليئة بالمعاناة والآلام ورغم اختلاف علامات الطريق. تحول الحب عندهما إلى بديل عن جلد الذات وحماية من قسوة المجتمع ثم انتهى بمعاناة ومكابدة مستمرة وخسران. بوقوفى عند هاتين الشخصيتين (ن) و (ص)، وهما فى رأيى شخصية واحدة لها عدة وجوه، تذكرت بعض الآراء التى خلاصتها، أن الكتابة يمكن أن تساعد على نوع خاص من التطهر والتخلص ولو جزئيًا من عيوب النفس وظلمات الروح وشذوذ الرغبات وثورات الجسد التى لا تكف، ليس هذا فحسب، بل أن فعل الكتابة وتحديداً، فى هذه الرواية،

صار جدلاً مستمراً وصراعًا محتداً بين الشخوص والمجتمع بتقاليده وإرثه وسائر فصائله وآلياته، التى تطوقنا جميعًا ولا نعرف منها فكاكًا. تجلى هذا فى القسم الأخير (طوق الحمامة) ، الذى كثرت فيه علامات الاستفهام والأقواس والأسئلة الكثيرة التى وجهت للذات والمجتمع معًا. وكى نغلق هذا القوس الخاص بشخصيتى (صفاء) ، (ندى) ، ليس أدل من تلك الفقرة التى جاءت على لسان (ندى) ، « الرجال الحمقى صاروا يتغزلون فى عينى، الرجال الحمقى لم يروا فمى المحاك بالخياطات، أنت وحدك الذى بحثت ودققت فلم تجدنى ملاكًا ولا قطة تموء، فهل أقرضتك أمى عينيها لترى أنى «خلفة شياطين» ص١٠١ .. المكان فى الرواية كان له تأثيراً بعيد المدى على الشخصيات، « صفاء» اعتبرته معسكراً للاعتقال والإهانة الدائمة أما « ندى » فصار بالنسبة لها مكانًا لقمع الأحلام ووأد الجسد. وباقى الشخوص منهم من فر بالسفر ومنهم من مات. - هذا المكان الطارد القاسى سأتوقف عنده، فى أكثر من رواية - هذا المكان الذى شهد أحداثًا تاريخية مهمة ترددت بين أركانه من خلال الأقطاب المتنافرين. جماعات التيار الدينى، الشيوعين وغيرهم. هذا عن المكان فى القسم الثانى «اثنتان بالمبنى الرابع بمدينة الطالبات ». والذى من خلاله ذكرت أحداث عمال كفر الدوار وثورة الجياع واشتداد سطوة التيار الدينى. أما المكان فى القسم الأول «أرجوحة سن الفأر» رغم تناوله لأحداث تاريخية كهزيمة ٦٧ وملامح تاريخية عن الوفد القديم. إلا إنه كان أكثر براحًا وأقل تحجيمًا لحركة الأشخاص، جائز لأن هذا القسم يحكى ويسرد لنا ذكريات الطفولة التى نرى من خلالها الأشياء وقد سارت أسطورة ونحس بلا نهاية المكان والأرض ..

قلت سابقًا ، أن حكى ذكريات الطفولة فى القسم الأول، كان له تأثير على التكنيك. ظهر فى بطء الفقرات السردية وكثرة أغانى العديد والأمثال الشعبية. فقرات العديد يمكن تبرير وجودها بارتباطها بحياة الجدات الثلاث. لكن لا شك أن زيادتها أثر سلبيًا على سرعة اندفاع النص للأمام. لم يخلُ أيضًا القسم الثالث (طوق الحمامة) من هذا البطء. هل يمكن إرجاع البطء بالرواية ككل إلى السبب الذى ذكرته الراوية «قبل النهاية تقفين فى كل قصصك وتمتطين خيوط الحكى كى لا تنزلقى إلى الفقد» ؟ ص١٢٣ ، عكس القسمين الأول والثالث، جاء الثانى أسرع بفقراته وأحداثه، تنوعت فيه أساليب السرد ، كان هناك أكثر من صوت للحكى، تبادلت (صفاء) ، (ندى) التعليق والسرد. بالإضافة إلى جعل الأشخاص يتحدثون هم عن أنفسهم، دون تدخل كبير من الراوية تظل فى الرواية بعض الملامح، يجدر التوقف عندها.

أولاً : فى بداية الرواية، أراد الأب لأبنته أن تصبح عالمة فضاء. رغبة فى تلبية أمنية الأب أو بسبب آخر ، قررت الفتاة الصغيرة أن تكون عالمة فضاء ثم خفت الحماس تدريجيًا لهذا الحلم وصارت الفتاة نبتة صبار صحراوى «يتزود بالمرارة كى لا تلقمه القطعان الهالكة» ص١٠٠ ، كان مصير صديقتها (مها) الموت، وسافرت (عليا)، و (نادر) وقبل هؤلاء مات الأب مقهوراً. وصارت (صفاء) فى الشارع، واستكان المثقف الشيوعى للضياع. نهايات لأشخاص الرواية عكست واقعهم المحبط. ربما (ندى) التى حاولت الاستفادة من هذه الشروخ العميقة التى اضطرتها فى النهاية إلى تمزيق كل ذلك التاريخ وأن تخلع كل

الأغطية التي توشحت بها، وتراقب شعرها وهو يترنح طليقًا ومتعبًا على أكتافها ثم تكتب في النهاية «ليس جرمًا أن نضل الطريق في غابة مظلمة» ص٨٤ .

ثانيًا : تضمنت الرواية قصة تراثية من كتاب إحياء علوم الدين للإمام الغزالي. والقسم الأخير (طوق الحمامة)، صُدر بفقرات من كتاب (طوق الحمامة) لابن حزم .

ثالثًا : رغم أن معظم أو بعض شخوص الرواية حاولت التمرد على وضعها الشخصي وعلى المجتمع إلا أن هذا التمرد كان محسوبًا، يمكن القول إن هذا التمرد كان أشبه بالصراخ دون أن يتجاوز ذلك إلى فعل وخطوات للأمام .

رابعًا : العلاقة مع الأم، أخذت شكل صراع ومنافسة، لدرجة أصبح معها السؤال ملحًا عن كون هذه المرأة، هي «أمها بالحقيقة؟!، أم امرأة تثير الغيرة والعدوان تأتي وتحملني بالليل وتلقي بي في الغرفة الخاوية وتنام بجانبه» ص١٠٤ ليس أدل من هذه الكلمة «تلقى بى»، علاقة أخرى على ذات الموجه، بين المثقف الشيوعي وأمه ولكن هذه المرة تجاوزت الكلام والضغائن الداخلية إلى الفعل المباشر، فهو لم يتورع عن ممارسة الجنس هو وصديقته في حضور الأم. وكان على قناعة من إنها لو لم تكن عاجزة لوقفت على ناصية أي شارع تستدرج رجلاً ينام معها ص٦١، والأم من جانبها، كانت تومئ لصديقته بإيماءات جنسية واضحة

وتحكى أنها كانت تدفع عنه الأطفال الذين يمتطونه ويتحرشون به. تلك العلاقة المريضة والشاذة بين أم وابنتها وبين ابن وأمه، أفضت إلى العجز والفشل المتكرر .

قبل أن أنهى قراءتى، سأرجع لعنوان الرواية «الباذنجانة الزرقاء»، رغم إنه اسم من الأسماء الكثيرة التى اطلقت على الشخصية الرئيسية، إلا أن ذلك العنوان، يضعنا فى حيرة، كحيرة سائر شخوص الرواية، إنها حيرة الوقوف على تخوم الفعل وانتظار الرياح الدافئة التى تدفع للنضج والتغيير.

استعراض البابلية[*]، استعراض اللغة

«استعراض البابلية»، الرواية الأولى، للكاتب عاطف سليمان، بعد مجموعته القصصية، (صحراء على حدة. الصادرة عن المجلس الأعلى للثقافة ١٩٩٥)، كعادة بعض كتاب هذا الجيل، وكأنما يكتبون نصًا واحداً وإن بأشكال وتنويعات مختلفة، توجد علاقة وثيقة بين الرواية والمجموعة، سأقف عندها لاحقًا. الآن سنلج عالم هذه الرواية القصيرة، ذلك العالم الصغير، مؤطر ومسيج بمنطق خاص، له جمالياته ومنظومته الداخلية من بناء جمل وانتقاء كلمات، إنه منطق عالم اللغة، بصرامته ومرونته معًا. يمكن القول - بقدر كبير من الاحتراس - إن الكاتب وضع روايته وشخوصها القلائل وبنائها الفني داخل قفص اللغة الذهبي. لامجال هنا للقول، إن الكاتب لو تحرر قليلا من هذه اللغة المصقولة والمصنوعة جيداً، لتحررت الرواية وعالمها وتدفقت المشاعر والانفعالات. لا، لن أقول ذلك حتى ولو من باب التمني. فلا يمكن فرض شكل ما من أشكال الكتابة على المبدع. ولا سيما وأن الكاتب اختار بوعي، هذا العالم المنضبط، المحسوبة نقلاته وتحركاته، لذا يجب تقبله وقراءته من خلال منطقة، لا منهجنا في القراءة وانحيازنا لطريقة دون أخرى. الرواية، تتحرك فيها ثلاث شخصيات نسائية وراوٍ واحد. كما أن هناك شخصية نسائية أخرى لا تظهر مجسدة، لكن لها حضوراً طاغيًا وكثيفًا،

(*) استعراض البابلية رواية، عاطف سليمان، دار النهر، ١٩٨٨، القاهرة .

والثلاث نساء بمثابة ظلال لها. كل واحد منهن تجلى لنا ملمحًا من ملامح تلك الشخصية الأسطورية، الغائبة، الحاضرة فى آن (بادرة)، «اشتريت لها ثلاث زهرات، ناولتهن لها، واحدة واحدة، دون أن تعنى شيئًا ولاريب أن صورة بادرة هى التى ناوشتك وأنت تسلمها الزهرة الأخيرة». ص١٣، لماذا ثلاث زهرات لواحدة منهن؟، ألا يعنى هذا أن كل واحدة منهن تمثل الأخريات، اللاتى بدورهن يمثلن تجسيداً لـ (بادرة)، صاحبة الحضور الكبير فى الرواية ؟ يمكننا رسم خطوط لا مرئية تفصل بين كل واحدة من النساء الثلاث رغم تجسيدهن لشخصية واحدة وإن بوجوه مختلفة. (أميمة)، همزة الوصل والجسر الرابط بين الراوى ونهلة ومريم.

أميمة من الشخصيات الغائمة، تظهر وتختفى حسب تنامى الأحداث وخفوتها. أمينة لوجودها النسبى داخل النص تشك فى عذريتها وغير مقتنعة بوجودها فى الحياة وفاقدة القدرة على الإيمان بأى شيء. (نهلة)، هى روح (بادرة)، القصيدة المراوغة، التى يسعى الراوى للقبض عليها. أما شخصية (مريم)، سنؤجل الوقوف عندها راهنًا.

من الصعوبة الحديث عن تكنيك رواية «استعراض البابلية»، من دون التمهل عند لغة الكاتب، قلت آنفًا، إنها لغة دقيقة ومنضبطة. أقرب إلى لغة الاعترافات والمنولوجات الداخلية، المشحونة بقدر كبير من الشهوة الحسية والمعرفية، هل يمكن القول إن لغة كهذه لابد وأن تعبر عن ملامح لسيرة ذاتية؟، أم أن البعد المعرفى الحسى يفرض سطوته ؟، أم أن هذه اللغة فى محصلتها الأخيرة، حوار شديد التكثيف مع الذات والآخر.

«أغوار الكلمات بنقائها وباطنيتها وموسيقاها انضوت في صباحك وشحذتك كي تقرب ما كنت عزمت على تفاديه راضخًا لوثوقك بأن المأساة - بالآخر - رابضة، ومضمونة» ص١٦، من خصائص هذه اللغة أيضًا، توقها لتأسيس سرد شاعرى فى نسيج الرواية. منذ اللحظات الأولى، يتحدث الراوى عن الشعر ورائحة الصندل ومالك حداد ورامبو ونوڤاليس والوصف الرهيف للموسيقى والأغنيات. توجد كلمات مكررة وجمل ذات جرس موسيقى ومقاطع سردية تبدو منفصلة عن السياق كأنها غاية فى ذاتها يقول، «ابن شاعرية ترابية أنت، شاعرية التراب الغائلة فى الخصوبة والدورات والتراتب.» ص٣٩

جاء دور الحديث عن علاقة «استعراض البابلية»، بالمجموعة القصصية الأولى للكاتب هذه العلاقة الوثيقة والتى تحمل بعض الأفكار المشتركة.

أولا : الإلحاح على فكرة الميلاد والتطهير. «تبدين وكأنك مولودة. كم كنت تقصد أن تقول لها : تبدين وكأنك والدة». ص٥٤، أليست هذه الفكرة وذلك الحوار، فى الرواية، قد كانا فى قصة «الميلاد الشاهق»، من المجموعة، «كانت خديجة تزر عينيها وتتذكر نفسها راسخة وسط آلام الطلق والولادة وهى تلد خديجة» ص٨٠ ولادة كائن جديد تعنى فى ذات الوقت بداية حياة أخرى جديدة لمن قام بفعل الولادة. من هنا يتضح الإلحاح علي قيمة الميلاد والرغبة فى احتياز طفل، «كنت مخلصًا تمامًا فى استخلاص طفل من بطن العاقر.» ص٥٩، غير أن هذا الطفل والذى توزع بين أمهات ثلاث، مات. يبدو ميلاده وموته كرمز، فالراوى كان

مهمومًا أساسًا بفكرة الميلاد الجديد له وللآخرين. عندما مات الطفل أطلق عليه اسم (عاصي)، وهو الاسم الذى تمناه الراوى بديلا لاسمه .

ثانيًا : يبدو الراوى مغرمًا بالليل وعالمه الملىء بالأسرار. تتكرر المشاهد الليلية، كما كانت في المجموعة. الليل كبديل عن حياة النهار، فالحياة «مشهداً قمريًا خالصًا في صميم الليل» ص٥٤ ، العلاقة مع الليل مفتاح لأسرار الروح والجسد. في الليل يمكن فتح أبوب المناطق المظلمة من حياة الراوى والأشخاص من حوله، مع الاحتفاظ فى ذات الوقت على خصوصية وقانون العلاقات، وكى تظل موسيقى الحياة الداخلية خابية.

ثالثًا : السفر، فكرة ملحة فى الرواية، من خلاله تتبدى رغبة الراوى ومحاولة الخلاص وتكوين علاقات بيضاء أكثر بهجة، «كلمة السفر بحد ذاتها كانت تثيرك وتخلبك» ص١٠ ، السفر والميلاد الجديد والليل والحب والجنس، مجموعة أشياء، حاول الراوى من خلالها السعى للخلاص من زيفه وزيف الآخرين.

كنت قد أرجأت الحديث عن شخصية مهمة فى الرواية. شخصية (مريم)، وذلك لأنها تحتاج لوقفة أطول من شخصيتى، نهلة وأميمة. لو تتبعنا جذور شخصية (مريم)، سنعثر عليها فى قصة «بادرة والأوقات المغلقة» فى المجموعة حملت لقب (المجدلية)، متوحدة بذلك مع الشخصية الرئيسية التى تحمل القصة عنوانها (بادرة)، أما النص الروائى، فأطلق عليها (مريم رياض)، صاحبة الجسد الفائر بالشهوة وصاحبة الخطايا الكثيرة. إنها أشبه بالمجدلية الخاطئة التائبة، التى

سكبت قارورة العطر علي قدمي المسيح ومسحتهما بشعرها. روحها مراوغة «جسدها متورط منذ البداية في لعبة كونية خاصة» ص٥٣، (مريم رياض) كالطبيعة، لا أحراز عليها، دخولها في نسيج الرواية وفعل السرد، أعطى سخونة وحيوية للنص، وعبر هذه الشخصية، خرجت الرواية قليلا من شرنفتها ولمست برفق حدثًا تاريخيًا، حدث الحرب والتهجير ١٩٦٧ .لقد قامت بمغازلة (نهلة) بهيام وإصرار وتجرأت وقبلتها في فمها. جموحها لا حدود له. تبدو متهتكة في عفاف مخاتل، دائمة الكذب، تسعى للاستحواذ على كل شيء، تعيد اللعبة أكثر من مرة. في المحصلة النهائية يمكن أن تحمل لقب عاهرة. رغم الإطار الذى تحاول في كل مرة وضع نفسها فيه.

في ختام قراءتي أحب أن أشير إلى أن الراوى سعى - وقد نجح إلى حد كبير - في تغليف الحياة الباطنة والداخلية له ولأشخاصه بقدر لابأس به من الأطر والكوابح، التى خففت من تمادى الشخصيات وجموحها وتمردها. هذه الرواية خطوة للأمام في طريق ما سمى الكتابة الشهوية أو النثر الحسى، الساعى لفض مغاليق الجسد وأسئلة الحياة المتجددة.

«الصقار»(*)، التَوبة والمرسلون

بعد أن يسرد راوى «الصقار» تاريخ أسرته مع كتب السحر والأفعال الشريرة والصحف المخطوطة والموت والجذب، يتساءل بلوعة وحيرة «متى تجيئنى نوبتى وفى أى حال يطلع المرسلون؟؟» ص٣٥، هل الإجابة عن هذا السؤال جاء فى صدور الرواية وأشخاصها (المرسلين) الذين أثاروا قدراً كبيراً من الجدل والجلبة فى الحياة الثقافية لمدة عام أو يزيد؟، لقد هوجمت الرواية علي المستويين، الدينى والجنسى، ثم صودرت فى نهاية المطاف وصار مصير كاتبها أخف إلى حد ما من مصائر شخوصه، إذا اعتبرنا الارتحال عن الوطن أهون الأضرار. وكى لانبتعد عن الرواية وعالمها سنغلق هذا القوس، الذى يحوى بداخله الكثير من الشجون والآلام، وأيضًا حتى لا نصير فى معسكر من المعسكرين، الأول هاجم الرواية والثانى تحمس لها. كلا المعسكرين غابت عنهما الرؤية الموضوعية والحكم على الرواية كعمل أدبى وليست بيانًا لحزب سياسى. يقول روائى بيرو الكبير ماريو يوسا : إننا لا يجب أن نثق بالروائيين الذين يمتدحون بلادهم، لأن الأدب بصورة عامة والرواية بصورة خاصة معبران عن عدم الرضى وتبرز منفعتهما الاجتماعية. فى أنها تذكر الناس إن العالم على خطأ دائمًا وأن الحياة يجب أن تتغير دائمًا. (البيت الأخضر. ت. رفعت عطفة، منشورات وزارة الثقافة السورية ١٩٩١ص٥)

(*) الصقار، رواية، سمير غريب على كتابات جديدة، ١٩٩٦، الهيئة المصرية العامة للكتاب .

رواية «الصقار» عبرت عن عدم الرضا بطريقتها الخاصة، عدم الرضى عن المكان أو الأمكنة التى دارت فيها أحداثها، تلك الأمكنة متمثلة فى القاهرة، البؤرة الرئيسية للأحداث، الاسكندرية، ثم الأقصر، والقرية، مسقط رأس الراوى / يحيى. دخلت القرية إلى متن الرواية ومعها طقوسها وحكايتها، والموت الذى لاحق جد الراوى وعمه وأباه وأخاه، الذى دخل الحجرة العجيبة الممتلئة بكتب السحر والمخطوطات القديمة التى تتحدث عن علم ما وراء الأسباب وعن السيد الذى لا يحب أن يسأل وكيف يتجلى، دخل وغاب سبع ليال طوال حتى خرج رماداً طيرته الرياح. لذا، كان طبيعيًا أن يهجر الراوى المكان ويسافر. يمكن القول إن المكان أو الأمكنة بالرواية، أمكنة طاردة، تحمل تراثًا ورؤى متخلفة وبشر غير متسامحين لا يعرفون أين تأخذهم أفكارهم ومعتقداتهم الخاطئة. ورغم ما يبدو من تلويح مضمون الرواية، بخطأ هذا العالم الذى نعيش فيه - هذا العالم الذى نسجت الرواية خيوطها منه - فإن هذا التلويح، يساهم فى كشف وفضح هذا العالم، ليس هذا وحسب، بل برسم حدوده من أجل تجاوزه، إذا كانت هناك رغبة حقيقية لتجاوزه والخروج من لجته العميقة.

الحوار مع شخصيات «الصقار» خصب، ربما لأن هذه الشخصيات، شديدة الاختلاف في انتماءاتها وعقائدها وقناعاتها الداخلية الفوارة بالحركات العنيفة. (يحيى)، من شخصيات الرواية، وهو الراوى أيضًا، قدم لنا مجموعة لا بأس بها من الشخصيات استطاع أن يضعهم، رغم اختلافاتهم الدينية والجنسية في مساحة واحدة، لها تفرعات ونتوءات صغيرة، يحيي الشاعر والمهندس الكيميائى مع محيى النوبى، يسكن وحيداً الحجرة أم أبواب ثلاثة وشرفة واسعة، دائمًا محدقًا فى كائنات السقف الخفية، له علاقة شاذة مع «فضل» صاحب البيت،

عمر المهدى «الشاعر السودانى المتمرد إلى جانب آدم الصومالى المتدين ، «فؤاد ساويرس» المسيحى المتعصب مع العم «حنين وإيفون»، (ميلندا) فرنسية ويهودية الأم. والتى تبحث فى أشياء غريبة نجدها مع (مستورة)، الفلاحة البسيطة الهاربة من أبيها الصول (بدوى)، «سيد أبو دراع» أخو مستورة مع الشاذ (محمدى حسين)، أشخاص يمثلون ديانات وجنسيات ورؤى مختلفة، مع ذلك نجدهم يتحاورون في رقعة واحدة. كل شخصية تستحق وقفة مطولة وتحليل مسهب لدقائق تكويناتها الداخلية ، لكنى سأكتفى بعدة شخصيات وببعض العلاقات والرموز التى يمكن أن تضىء جوانب الشخصية. لتكن بداية الحكاية مع شخصيتى عمر المهدى، الشاعر المتمرد والهارب من حكم الإسلاميين، ومع يحيى / الراوى، شاعر هو أيضًا ومتمرد على أشياء كثيرة، عمر المهدى يشرب الخمر الرديئة ويكتب شعراً يقول إنه «كلام فارغ »، يريد أن يترك الشعر ويكتب رواية. ألا يتماس مع يحيى / الراوى، من حيث، إنه كان يكتب الشعر ثم هجره تلبية لنداء «الصقار»، كما جاء فى حواره بجريدة أخبار الأدب (١٩٩٧/٣/٢٣ ص٩)، طبعًا ليس هناك تطابق كامل بين يحيى وعمر المهدى وأيضًا بين يحيى الشخصية والكاتب سمير غريب على، لكن وكما يقول الكاتب نفسه : «ليس عيبًا أن أعترف أن معظم الشخصيات لها أساس فى الواقع». عمر المهدى اختار أن يشرب الخمر النظيفة الغالية، أما يحيى فيبدو إنه اختار الانتظار والفرجة، «قلت فى نفسى إن الحياة مدهشة، وإن الواحد يمكن أن يعيشها فقط لينظر إلى طريقة مشيتها العجيبة. » ص١٤٣ (ميلندا)، آه من ميلندا هذه التى أثارت جدلا ولغطًا ربما لاحتيازها على مساحة كبيرة من الرواية ولارتباط وجودها بالهجوم على الدين، فهى

تقـول إنهـا كـافـرة وتكـره المسـاجـد، لم تكتـف بالهـجـوم على الدين بل المجتمع أيضًا. أليست هذه عـادة معظم الشخصيات الغربية فى رواياتنا من محـاولة للخروج، عبـد الحكيم قـاسم وأصـوات سليمان فـيـاض حتى «الصقار»، سمير غريب على. ؟، (مليندا) ، تهاجم الدين، تنتقد المجتمع بشـدة، تحـاول أن تقـيم عـلاقـات بين أشـيـاء لا عـلاقـة بينهـا ولا يمكن قياسها، وفى نفس الوقت تعشق الجنس وتمارسه بكافة الأشكال، «رقدت على الحصى ورقدت على العشب، و جرحت ركبتى الصخرة فى سيناء بينما كنت مقلوبة لرجل بدوى دخنت معه البانجو، وكان يغزنى بقوة وأنا أرفع رأسى مـتـألمة أتفـرج علي طلوع الشـمس من بين الجبـال، لست أول رجل،» ص٥٢، ضمن المشاهد الكثيـرة التى مارس فيـها يحيى وميلندا الجنس معًا، يأتى ذلك المشهد / الأغنية فى صفحة ١٣، فى صدارة تلك المشاهد نظراً لدلالته وأبعاده. هذا المشهد / الأغنيـة ارتبط الجنس فيـه، بالبصق والضرب والكلمات التى تلسع مثل الكرباج، كانت (مليندا)، تصهل كفرس وهى تدفعه لإهانتها وأن يغزها بقوة وبعنف.

لم يكن مستغربًا أن تلتقى (ميلندا) مع (مستورة) وتتعاطف معها وتساعدها، (مستورة) هى الأخرى، أنثى جامحة منذ صغرها، تعـددت عـلاقـتـهـا بالرجال، رغم أن ممارسـتـهـا للجنس لم ترتبط فى كل الحالات بالمتعة، فقد احتجزها الشاويش بالقسم وفعل معها ودخل عليها العسكرى وفعل ثم باقى المحابيس ص٩٨، قالت (ميلندا)، إنها تحمل طفـلاً من (يحيى)، ثم نفت ذلك، قبـل أن تسـافر عـادت وقـالت إنـهـا ستحرمه من الطفل. (مستورة) أنجبت طفلاً بالفعل، كانت تقول بين الجد والهـزل «وابنك يحـيى»، تلك المحاولة الدرامـيـة يأتى (آدم) لكى

يحلها حلا مؤقتًا، تزوج (مستورة)، بعد أن مارسا الجنس معًا، وجعل محيى النوبى يوقع عليه حد الزنا بجلده بالخيزرانة مائة مرة. وكى يريح ضميره نهائيا سجل ابنها (بدوى) باسمه، وأخيراً وجد من يساعده بالسفر للسعودية وقال إنه سوف يأخذ صورة الصغير بدوى ويضعها جوار صورة بناته الثلاث اللاتى تركهن بالصومال. هذه الشخصيات التى ارتكبت أفعالاً لا منطق فيها، وعالجتها بأفعال أكثر عبثًا وحمقًا، هذه شخصيات غاب عنها الوعى والإرادة القوية، بما فى ذلك الشخصيات المثقفة مثل عمر المهدى ويحيى وميلندا، عاشت فى جو غائم وبين ناس لا يرون أفقًا لحياتهم.

في الرواية أكثر من شخصية مسيحية، لكنى سأتوقف عند شخصيتى (فؤاد) و (إيفون)، لهما حضور كبير، (فؤاد) يأمل فى تكوين دولة للمسيحيين، العدد لا يهم، خمسة ملايين يستطيعون حكم خمسين مليونًا (هنا ويستشهد فؤاد بالقرآن)، يعمل فؤاد مع يحيى فى المصنع وفى نفس الوقت يقف داخل كشك ليبيع السجاير والبسكويت وزجاجات الحاجة الساقعة. هذا الكشك بالقرب أو داخل معقل من معاقل السلطة، حيث المبانى الحكومية فائقة الأهمية والخطورة. المكان يلفه الصمت والمراقبة. هل هى مصادفة أن يكون (فؤاد ساويرس) والكشك محتميين بالسلطة؟، وهل هى مصادفة أيضًا أن يقتل بسبب هذه السلطة ذاتها، ؟، (إيفون) تعمل في الصيدلية مع العم (حنين)، أبو خطيبها المسافر لأمريكا. عندما تزوج هناك من أخرى، بدأت المشكلة . هى لم تعرف بالمشكلة إلا بعد زواج خطيبها. اكتشفت أن الكل يهاجر وأن ابنة خالتها وصلت لسن متقدمة ولم تتزوج، رغم

جمالها وشهادتها العالية. ليس هذا وحسب بل لها صديقة أسلمت وتزوجت مسلمًا. دفعها اليأس، أن تتفق مع (يحيى)، علي فض بكارتها، في الوقت الذى تكون فيه أمها فى صلاة الأحد بالكنيسة. يسيل دم إيفون على ملاءة السرير، كما سال دم فؤاد جوار مبانى السلطة. رغم اختلاف الأسباب والدوافع. إلا أننا يمكن أن نتفق على وجود خلل فى الأفراد والمجتمع بأنظمته.

يجوز لنا الآن التكلم عن التكنيك والبناء العام للرواية. منذ أول فقرة تأخذنا الرواية بقوة لكى نتابع أحداثها وشخوصها، نوع من التشويق الغنى بعمقه وتفريعاته، يقول الكاتب، إنه ربما قد تأثر بعض الشيء بالتفكير الهندسى، (كان يعمل سمير غريب على مهندسًا بإحدى شركات قطاع الأعمال)، يبدو هذا التأثر من حيث الميل إلى التبسيط، والتماثلات، هناك دائمًا الثنائيات وتقفيل الدوائر وميل إلى الاقتصاد. تكرار بعض الجمل والكلمات بعينها وفقرات تأتى فى بداية الرواية ثم نجدها فى المنتصف أو فى الجزء الأخير، يشعرنا هذا بنوع من الإيقاع والموسيقى الهادئة حينًا والصاخبة حينًا آخر، حسب أحداث الرواية والفوران والخمود بداخل شخصياتها. أيضًا مال الكاتب بالأسلوب للسخرية، سواء أكانت هذه السخرية من الشخصيات المثقفة مثل (مليندا)، «امرأة مثقفة؟! لابد أنها كريهة مثل نساء الكتابة» ص٤٢، أم من توجهات الشخصيات وأفكارهم. مثل آدم المسلم، الذى يلبس فانلة مكتوب عليها أنا أحب المسيح وفؤاد المسيحى الذى يستشهد بالقرآن.

لقد استطاع الكاتب وضع شخصيات وأحداث شديدة الأختلاف والتناقض إلى جانب بعضها البعض. بالرغم من هذا، تنامى الجدل

والتفاعل بين هذه الأحداث والشخصيات ولم نشعر بالانفصال عن الجو العام للرواية.. فى الختام يجب أن نتذكر المقولة المهمة أن فى بيت الفن مساكن عديدة. وأن مغامرات الكتابة والآراء الجريئة، يجب التعامل معها بالحوار لا المصادرة. خصوصًا لو كانت هذه الآراء والأفكار فى نسيج عمل أدبى.

«الحكروب»[*]، سطوة المكان

في ظل وجود عدد لا بأس به من السلاسل الأدبية، تبدو صعوبة متابعة معظم الأعمال الصادرة. الأصعب في ذلك العثور علي عمل متميز، نظراً لزيادة الأعمال غير الجيدة. لكن العمل الجاد، صاحب الرؤية والتكنيك والقيمة الأدبية، يمكن أن يشق طريقه للمتلقى. أعتقد أن رواية (الحكروب) للكاتب عصام راسم فهمى، من الأعمال التي يجدر بنا الوقوف عندها.

لعل المكان في هذه الرواية، بمثابة البؤرة الرئيسية، من خلالها تنطلق الأحداث وتتحرك الشخصيات متفاعلة مع بعضها البعض ومتأثرة بهذا المكان (الحكروب)، الذى يعتبر سيفًا مسلطًا علي الجميع ومحاصراً لقاطنيه. قبل أن أتوغل في شعاب وممرات (الحكروب)، سأقف عند السمات الأساسية لهذا المكان فهو أ - جبل يمتلىء بالأزقة الرفيعة الطويلة التى تنفصل وتتشابك فجأة. عندما يثور يرمي على قاطنيه السيول الجارفة وتخرج من بين شقوقه العقارب القاتلة ويفتح بوابات القيظ والعرق في الصيف، والبرد والرطوبة الموجعة في الشتاء. ولكن في لحظات الصفاء «نعطيه صخب الحياة ونخرجه من جموده الأزلى، وهو يمنحنا حضنه الصخرى الواسع، ليحمينا من مؤمرات الغيب». ص٢٨ ب -هو أيضًا امرأة كبيرة، أسطورية، خلقها الله لرجل

(*) الحكروب، رواية ، عصام راسم، إبداعات، العدد ٦٩، الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٨

كبير وحكت الجدة إنه لما مات زوجها، حزنت المرأة ويبست وتسربت دماء كثيرة من عروقها وتحولت إلى جبل كبير بغير روح.

(ج) الخلاصة، إنه «دنيا صغيرة». تلك الملامح تبين لنا مدى سطوة هذا المكان، وتغلغله في نسيج الأحداث ورسوخه في وجدان الناس وتأثيره على سلوكهم اليومي. يمكن القول إن رسوخ المكان وجبروته تسرب للراوى وجعله يقوم بعملية تجسيم مكاني، ووضعه موضع الأسطورة أو اللغز الكبير غير المجدى فضه أو حتى التحرر من قيوده. فهو «دنيا صغيرة»، نعيشها ونتحايل عليها وتقسو علينا ومع ذلك، لاطائل من المقاومة أو محاولة الهروب. فالهروب من المكان، أفضى ب (صلاح محمد اسماعيل) إلى الموت، التمرد عليه أصاب البعض بالأمراض. بل محاولة البعض فرض نظام جديد، أدت بهم المحاولة للسجن والنفى بعيداً عن المكان. مع هذا الرسوخ المكانى وتلك السطوة. ألا يوجد من يقوم بعملية توازن واتساق، لجعل الحياة أكثر احتمالاً؟ إنه النيل «سيدنا وسيد المكان». ص١٦٦ هو من يجعل الأماكن ترضى وتلين كى يعتاد البشر عليها ويعتاد عليهم، ويحدث الاتفاق. إنه النيل مانح الحياة والبركة. الذى حول الجفاف المعاند «زرع وبيوت وبلاد»، وهذه رؤية الكاتب وقدرته على جعل الحكروب / النيل. أو الجدب / النماء. ثنائية رغم تناقضها الظاهرى، لكنها فى وحدة داخل هذا العمل الساخن، المنتمى لواقع شديد الخصوصية والتمايز وكما قلت تظل فكرة الثنائيات أو الوجوه الأخرى للشخصيات والأحداث من الركائز المهمة لرؤية الكاتب لعمله الفنى. الرواية حافلة بالأشخاص شديدى التفاؤل وأيضًا العدميين، شخصيات السلام إلى جانب العنف

والجريمة، علاقات الحب البريء في ظل الخيانات الجسدية المتكررة. الوصف والسرد المنغرز في الواقع مع طفرات وشطحات صوفية وشعرية، الأسلوب نفسه به استلهامات لمفردات الكتاب المقدس والقرآن الكريم معًا. تتعدد الخيانات الجسدية والمعنوية في الرواية . خيانة الراوي لحبيبته (هالة)، مع (نادية) و (أم حسن)، خيانة (نادية) لزوجها المسافر من أجل المال والعمل. خيانة (أم حسن)، لزوجها (الضمراني)، صاحب الغرزة التي يجتمع فيها مجموعة الأصدقاء والزبائن الذين هم بعينهم من يقومون بممارسة الجنس مع زوجته. النص لم يوضح لنا، هل حاجة (أم حسن) للمال سببًا للممارسة، أم ولعلها بالرجال والجنس هو السبب؟ كذلك. (هنية)، تخون زوجها، المحارب القديم (وصفي) وزوجة (منصور) يقال أنها هربت مع آخر، نفر من أهل (الحكروب) يقول إنه قتلها ودفنها تحت السرير (منصور) يزداد جنونه فيمسك برقبة صديقه (عبد الوهاب) مدعيًا إنه هو أو أبوه من غرروا بزوجته، فقد شم رائحة زفرة في غرفة النوم، و (عبد الوهاب) وأبوه يعملان بتجارة وتهريب السمك. يوجد التباس ما في دهاليز هذه الخيانات، وكعادة الكاتب المحمودة يأتي بالصفة ونقيضها، الوجه والوجه الآخر كي تتم عملية الاتزان الدرامي والحياتي للنص الروائي. (هنية) تخون زوجها، الدافع لذلك، إصابته بشظية في الحرب، وعدم قدرته على ممارسة الجنس. حاول أن ينفصل عنها، لكنها رفضت ولم تتركه وحيداً. بعد موته، أحرقت نفسها. ربما، محاولة للتطهير من خطايا وآثام البدن والروح. يستمر فاصل الخيانات المبررة بـ (الراوي) الذي

يخون حبيبته (هالة) المصابة بمرض جلدى (التنيا)، يخونها لاحتياجه لجسد (نادية) وامدادها له بالمال. حتى (نادية) يمكن تبرير خيانتها والتعاطف معها دراميًا، فقد سافر زوجها تاركًا إياها وحيدة وفى حالة فوران لا يخمد.

فى مشهد رائع للغاية، شديد الحرارة الجسدية ومنغمس بعمق داخل النفس البشرية وصراعاتها بين الخطيئة والبراءة. يرسم لنا الكاتب عبر صفحتين (٢٠٢،٢٠٣) مشهد الصراع الجسدى والرغبة الشهوانية بين (الراوى) و (هنية) زوجة خاله (وصفى)، ثورة الجسد ووحشيته مختلطًا بماء النوم ونار المفاجأة، مع (أنهّ) الخال المريض بالغرفة المجاورة، (أنهّ) كالناقوس ومتراس الدفاع عن المقدسات. مشهد لا ينسى قدم له الكاتب من خلال التوتر النفسي والجسدى بين الراوى وزوجة الخال (وصفى)، التى أعطت لحمها سابقًا للغرباء.

من الشخصيات النسائية التى احتفظت بصلابتها الداخلية وقدرتها على مواجهة الأحداث وإدارة دفة البيت بأمانة، وفي ظل غياب الابن، ومرض الأب واحتياج الفتيات لأم بجوارهن. إنها (الأم)، صاحبة القسوة التى لا تطاق عندما تغضب والقادرة على الغفران والتسامح. هى وحدها من يستطيع إصلاح ما أصاب علاقة الابن بالأب من صدوع وشروخ، ما إن تلتئم حتى يعيد الأب المريض والابن المتمرد فتحها من جديد. هذه الأم لها حضور ملائكى، إنها من يمسح بالزيت المقدس جروح الروح والجسد، هى دائمًا «تخبز دقيق المسرة فى القلب الفسيح».

جاء دور اللغة والتكنيك فى (الحكروب)، اللغة ساخنة وحميمة كأحداث الرواية، إضافة للتوظيف المقتدر لمفردات الكتاب المقدس، وتسلل جمل وفقرات صوفية شعرية، بالأخص مشهد النهاية.

.. وينسال مني ماء الرجس.

.. وماء يدخل في ماء.

.. ويقذف من وإلى الصخر..

.. ويثبت ويتخلخل...

.. ولا يستقر في كتلة المرأة.. ص٢٣٢

يقطع الكاتب النقلات الزمانية بمجموعة من بيانات الروشتات الطبية وطلبات العمل والالتماسات للرجوع لعمل قديم. الرواية تصدر ببيانات روشتة دكتور وجراح عظام. بالطبع لي تحفظي على كثرة هذه البيانات والروشتات والالتماسات للمؤسسات الحكومية، كذلك زيادة أغاني العديد والترانيم الشعبية بذيل الفقرات الختامية للسرد. عكس ذلك فقرات الوصف التي كشفت خبايا وأبعاد المكان. وأيضًا مدخل البداية الذي يتماس مع المنولوج الداخلي في بعد من أبعاده ومع المناجاة والاعتراف بخطايا النفس والآخرين في بعد ثان. بالإضافة إلى أنه مدخل عام للرواية. هذا المدخل والمشهد الأخير المتلئ بالهذيان والذكريات والبيانات الوثائقية وشذرات الشعر، كلا المشهدين ساهما في إحكام التكنيك وتكثيف الحس الدرامي إلى جانب العناصر الأخرى من سرد ووصف للمكان واستلهام لمفردات التراث.

آن لنا التوقف بالتحليل عند بعض رجالات (الحكروب)، لتكن شخصية (الأب) أولى هذه الشخصيات رغم أن الراوي حاول تجميل صورته كما يقول، إلا أن الأب، بدا شرسًا، سريع الغضب، غير عطوف، لا يتسامح بسهولة، حتى في لحظات المرض والضعف. «وكنت من ناحية حارتنا أراك قادمًا من عملك الحكومي، فأركض بخوفي الطفولي إلى

البيت» ص٤٨، لا شك أن للكتابة قانونها الخاص، الذى يمكن للمتناقضات الحياتية أن تتعايش من خلاله. حتى الشخصيات البغيضة تتحول بالكتابة إلى بشر يمكن تقبلهم وجائز أن نتعاطف أو نتفهم طبائعهم الشريرة. وكعادة الكاتب يجلى لنا الجانب الآخر من (الأب)، فهو يطلب من ابنه ألا يترك البيت مرة أخرى حتى لو طلب هو منه ذلك، ويراه الابن وهو فى طريقه للحمام، كان يقف حابسًا دمعة تريد إن تنزل، ويقوم بتحذير ابنه من عقارب الحكروب. الابن يقول إنه حلم انهد فى دماغ أبيه من زمان. ويمكن الرجوع بالصراع بينهما إلى أن كل منهما يبحث عن خلاص.. (صلاح محمد إسماعيل)، نحن فى اشتياق للكشف عن هذا الرسام لقد سعى للخلاص بالسفر فى أقصى أصقاع الأرض. هذا الرسام، احتفظ بطهارته الدائمة، كان يعتبر الدنيا بمثابة حادثة جميلة ذات درجة نهائية من الجمال. سافر وعاد محبطًا، كى يموت فى محجر الجرانيت بين حجرين كبيرين. لم يرجع بحكايات المسافر وبحقائب وهدايا، بل الصمت. أزمة أدت إلى انشطاره واغترابه النهائى عن الناس والحياة من حوله. رحل وترك لصديقه (الراوى). إصلاح الأعطال التى تشوه «شكلنا وشكل العالم» تقترب شخصية (صلاح محمد إسماعيل)، من شخصية (وصفى) المحارب القديم، عاد بالانتصار وفقد الذكورة وبعد ذلك خيانة زوجته وسرطان الجسد الذى قضى عليه فى نهاية المطاف. كان لا يخاف الموت ولا يخاف الحياة، «أقوانا فى مواجهة المقدر»، حتى لحظة الموت حاول أن يتماسك فيها. هذا الخال (وصفى) ماثل (صلاح محمد إسماعيل) فى مدى الرؤية والقدرة على حل وربط مسامير العالم من جديد. كلاهما مات مقهوراً ومهانًا. معهما رحل (الضمرانى) صاحب الغرزة، قتله رجال (جمعه الأعور) الذى كون جماعة دينية مسلحة. الصفحات من ٢٢٠ حتى ٢٢٢،

يسرد فيها الكاتب بشكل طريف ومحزن معًا، كيف أن أى صعلوك كان يمكنه حتى وقت قريب إنشاء جماعة تحمل اسمه وتدعى ملكيتها ورأيها فى الهواء الذى تتنفسه. تزامن ذلك مع وجود سلطة فقدت صوابها، لم تعد تفرق بين البرئ والمذنب أو حتى من ليس لهم شأن بأصحاب الجماعات وما يتكلمون عنه.

وربما يحدث الموت فجأة مثل ما حدث لأحد الأشخاص الذى كان معلقًا بباب السيارة الأجرة، رغم معاناة الرجل الهرم من الاهتزازات والمطبات وسرعة السيارة، لم يحاول أحد من الجالسين إفساح مكان له، دلالة على التبلد واللامبالاة التى أصابت الجميع.. تبقى شخصية (الراوى)، هذا الراوى المثقف، يقرأ نجيب محفوظ وماركيز، له رؤية للحياة، تبدو متشائمة، فالدنيا بالنسبة له، «فرن كبير ونحن فيها وقود»، عانى الكثير من الأب والسلطة الغشوم والعمل المهين والمؤلم بمصنع الأسماك، أصيب بألم مستمر بالكتف والذراع، لم ينفع لهما علاج، نصحه الدكتور بعدم التعرض للتيارات الساخنة أو الباردة، والرحيل عن المكان. سقط فى دوامة الحيرة والتمزق. مات صديقه وتركته حبيبته وسافر أخر صديق له. لكن لم تسلم شخصية (الراوى) من الخطيئة، رغم ما مر بها من عذاب، شخصية لحق بها الدنس ومدانة كسائر الشخوص. وعندما يصبح الكل مدانًا وواقعًا تحت سطوة الخطيئة، يصير الكل فى نفس الوقت (بريئًا).. يوجد اعتقاد عند طائفة من الصوفية خلاصته، أن الروح (تتعذب) على قدر ذنوبها. هذا العذاب يفضى للتطهر والبراءة. هاتان الكلمتان : العذاب / البراءة.. يمكن من خلالهما إعادة قراءة (الحكروب) مرة أخرى.



«قانون الوراثة»(*)، مرايا الذات

رواية «قانون الوراثة» العمل الإبداعي الثاني للكاتب، ياسر عبد اللطيف بعد مجموعته الشعرية «ناس وأحجار». لعل هذه الرواية، بقصر حجمها وحمولتها الخفيفة من الأحداث والشخصيات والأماكن، إضافة للنقلات الزمانية المتلاحقة وعدم اهتمامها بل وسخريتها من التأمل العميق والراوي العارف ببواطن الأمور، يمكن القول، إن الراوي كان سلبيًا، تجاه أحداث كبرى، مثل، حرب الخليج الثانية لكنه غير متخاذل، هذه الرواية تعبر بدرجة كبيرة عن رؤية جيل جديد تجاه الحياة وأحداثها.

أحب استخدام مصطلح يبدو قديمًا، أعني، الصدق الفني، يتجلى هذا الصدق الفني في الرواية، من خلال كاميرا الراوي، التي قدمت لنا مجموعة من المشاهد، وقطاع من جيل الشباب، الذين انحصرت اهتماماتهم في كيفية العثور علي المخدرات بأنواعها، التوسيفان، الحشيش، البانجو، الكوميتال والاتيفان، الباركينول، الذي يسبب هلاوس شديدة الإيهام، « ألسنا ستة من متعاطي المخدرات ننام النهار بطوله ونقضي الليل بين مجلس الرملة بجوار منزل محمود وصيدلية الرحمة ندور مبكراً في دائرة اليأس.. وأي يأس؟» ص٦٥، لقد تحول العالم عند هؤلاء

(*) قانون الوراثة، رواية، ياسر عبد اللطيف، ميريت للنشر والمعلومات، ٢٠٠٢، القاهرة.

الشباب إلى زواحف وحشرات وحيوانات ميتة يسببها (الباركينول) وإلى جماجم (الكوميتال) ، العالم عندهم، يطفو على بحيرة من العقاقير المخدرة، مع ذلك وفى ظل هذه السلبية والاقتصار على مشاهدة الأحداث، فإن الراوى يقدم نفسه في البداية بشكل يوحى، فى السطور الأولى بعكس ما يحدث فهو، طالب فى كلية الآداب، يدرس الفلسفة ويكتب القصة وبالطبع يأتى ذكر، أفلاطون وهيراقليطس وأرسطو وأسماء لها رنين ثقافى. عبد الرحمن بدوى، فؤاد زكريا، زكى نجيب محمود ، وترديد العبارات الأكثر طنينًا فى تاريخ البشرية. يقول الراوى إنهم كانوا يعيشون دور المتفلسفة دون وعى. هل هذا الارتباك والتشوش سمة من سمات جيل الثمانينيات والتسعينيات؟ ، هذا الجيل الذى حصد نتائج نهايات فترة السبعينيات بكل ما حدث فيها من زلازل وبراكين فى الحياة الاجتماعية والسياسية والثقافية وإنكسار للأحلام وذوبان للمشاريع الكبيرة؟ ، سواء أكان هذا السبب أم غيره ، فإن الرواية رصدت لنا تلك المرحلة بقدر كبير من الصدق والبساطة معًا. اللغة والتكنيك فى «قانون الوراثة». اللغة فى الرواية تشعر إنها أقرب إلى أداة التوصيل وفى نفس الوقت تحس أن الكاتب بذل جهداً كبيراً فى صياغة لغته، تمثل ذلك فى التكشيف فى تركيب الجملة وإنتقاء مفردات عامية وتضفيرها مع الفصحى ، «تعال نصرصر» والحشيش الذى ينقسم إلى نوعين «خالص مع الشكر» والثانى ماركة «رضاك يارب» والمشهد الطريف الذى يصف فيه الراوى، العسكرى الذى «ضبط الأفندى راكبًا فوق الهانم»، هذا التنوع فى استخدام مستويات متعددة من اللغة أنعش كثيراً السرد فى الرواية، فكان تكنيكها أقرب إلى مجموعة من الدوائر المتقاطعة أحيانًا والمتوازية أحيانًا أخرى،

هذا التكنيك الذى كان سببه وكما يقول الكاتب نفسه (حوار أخبار الأدب، ٣ مارس ٢٠٠٢)، إن الرواية عبارة عن أجزاء متفرقة من عالم الراوى فى الأساس، مناطق جغرافية. وتاريخية مختلفة يجمعها عالم واحد كبير، وتظل هناك بعض الملامح.

(أ) فكرة مشاكسة فعل الكتابة والقارئ معًا، كأن يقول الراوى، إنه منذ «استيقظت هذا الصباح وأنا أشعر كأنى أتحرك فى رواية» ص٢١ أو تذكير القارئ فى نهاية الرواية بمشهد كان فى بدايتها هذا الملمح تكرر عند أكثر من كاتب من كتاب هذا الجيل كما ذكرت سلفًا.

(ب) الحكى، رغم المحاولة بتجاوز فكرة الحكى بالمعنى القديم، إلا أن متعة الحكى يصعب تجاوزها نهائيًا، لذا فقد حكى الراوى، قصصًا عن جده وفتحى اللذين حصلا على الشهادة الابتدائية من مدرسة «الدر» ببلاد النوبة عشية اندلاع الحرب الكبيرة الأولى ورحيلهما إلى القاهرة ومغامرات فتحى الذى عشقته فتاة إيطالية عندما كان عاملاً بأحد فنادق سليمان باشا، وانخراطهما فى قصة غرام ملتهب أثارت حنق بنى جلدة الفتاة فحاولوا قتله ثم هروبه على ظهر سفينة إلى جزيرة رودس اليونانية وعودته نهائيًا إلى بلاد النوبة، «هروبًا من القاهرة وذكرياتها الأليمة»، أحببت سرد شذرات من حكايات الراوى التى نثرها بين ثنايا روايته بشكل بدا مختلفًا تكنيكًا وعمقًا عن الإرث الروائى القديم.

(جـ) امتداداً لفكرة التواصل والقواسم المشتركة بين هذا الجيل، فإن الرواية تتكئ على جزء كبير من السيرة الذاتية أو الخبرات الحياتية التى مر بها الكاتب، رغم ضيق مساحة هذه الخبرات، لكن الكاتب استحسن الإتكاء على أمور قريبة من معرفته الشخصية سواء التى رآها أو سمع عنها.

هذا الرصد والوصف والحكى عن هذه الشخصيات والأحداث ساهم فى بلورة رؤية الكاتب للعالم. «قانون الوراثة» بها شخصيات تقاطعت فواصل ومحاور حياتها مع حياة الراوى : نادر، محمود، شريف، مختار، هانى، عصام ناجى، فرنسواز ميكيه، طارق الأسيوطى، عز الفيومى، الطالب اليسارى العجوز المهووس بفن المسرح والذى قام بتمثيل شكل الجرُسة الشعبية تهكمًا على الأنظمة العربية، وسار بين الكليات حاملاً دفًا ينقر عليه ومن حوله جوقه من زملائه يرددون جميعًا خطبة شديدة السخرية حتى تكاثف العدد وتصاعدت حدة الغضب وانفجرت مظاهرات جامعة القاهرة ضد حرب الخليج الثانية.

وتظل شخصيتا شاكر وفتحى من الشخصيات التى أخذت مساحة كبيرة من الحكى رغم الاختلاف الظاهرى بينهما، كلاهما يمثل فكرتى المغامر والمجنون أو الدرويش التائه، فقد انتهى بشاكر الحال مختبئًا بالحجرات الداخلية فى بيت «الطود» مع صندوق كتبه وأصوات نهنهة وبكاء خافتين حتى خرج منتفضًا صارخًا ومهرولاً من باب البيت كما حدث لأكثر من شخصية فى رواية «الصقار».

لو كانت هذه الرواية مكتوبة حسب الأصول القديمة للفن الروائى، لوجدنا مثلاً ، الراوى يبدأ بوصف المكان الذى جاء منه الجد « النوبة » مروراً بالقاهرة والأماكن التى يحن الراوى إليها : وسط المدينة ، ميدان التحرير ، عابدين ، بولاق ، مقهى الحرية بباب اللوق . وكنا سنقرأ مشهد المرآة فى صفحة ٢٢ من خلال عدة صفحات أو فصل كامل ، هذا المشهد المهم المندس بين سطور الرواية ، تنظر إلى نفسك فى المرآة عبر مرآة أخرى ، تراها كموضوع خارجك « لكن إياك والانديانج وراء التكرار اللانهائى للصورة فى الانعكاسات المتعاقبة ، ذلك قد يمنحك وهمًا بالخلود » كذلك مشهد خلع الأسنان ، لقد اشتكى الراوى من تلفها الواحد تلو الآخر رغم عنايته الشديدة بها ، وتجيب الطبيبة بأن عوامل الوراثة هى السبب . هذا المشهد يرتبط بالمشهد الأخير للرواية ، عندما اندفع الراوى ملاحقًا « أحمد شاكر » الذى تعرف الراوى عليه من خلال « الوجه الأسود الهضيم ذاته » نفس الشئ حدث لأحمد شاكر الذى فر هاربًا وكان يتلفت خلفه كمطارد حقيقى ، فقد عرف هو الآخر الملامح الغامضة التى يحاول الهروب منها ومن تاريخها ، « بينما هو يفر أيضًا من ملامح قديمة عرفها ، ملامح أبى وأعمامى التى تسكن وجهى » ص ٨٧

« لصوص متقاعدون »(*) بين الواقع والكتابة

الراوي في رواية « لصوص متقاعدون » للكاتب حمدى أبو جليل . واقع بين الرغبة فى الحكى البسيط وبين الحكى المركب أو غير المباشر ، عن طريق شخصية فى رواية « افرض - مثلاً - أنك تعيش حياتك كشخصية فى رواية ما » ص٧ جملة قريبة من هذه، جاءت فى سياق رواية ، ياسر عبد اللطيف « قانون الوراثة » فقد استيقظ الراوى وهو يشعر كأنه يتحرك فى رواية غير أن راوى « لصوص متقاعدون » يختلف عن راوى « قانون الوراثة » لأن الأخير بسيط وسلس وذو رؤية واضحة فى حين أن الراوي فى « لصوص متقاعدون » وكما قلت راوٍ ملتبس واقع بين الراوى العليم والراوي المتمرد وبين السخرية والتأمل وبين الموت والحياة وبين المدينة والقرية وبين الانتهازية والقسوة « فأنا بين أعدائنا الفلاحين مسكين وفى حالى وبين أهلى بدوى يتطاير الشرر من عينيه » ص ٥٧ شخصيات الرواية التى تسكن البيت رقم « ٣٦ » شخصيات تبدو قريبة منا وتشعر أنك قرأت عنها فى

(*) لصوص متقاعدون، رواية، حمدى أبو جليل - ميريت ٢٠٠٢

صفحات الحوادث . فهم لصوص وتجار مخدرات وقضاة مرتشون وعاهرات وقوادون وشواذ جنسيًا . لكن الرواية حاولت أن تجمع هؤلاء في مكان واحد ، البيت رقم « ٣٦ » وأن تحاورهم وتفهم شخصياتهم ، رغم شعور الراوى / الكاتب .

« أن إمكاناتك وقدراتك على التعبير أقل من التجربة ومن الشخصيات » أخبار الأدب ، ٣ مارس ٢٠٠٢ » هذا رأى جاد واعٍ من الكاتب ، لأن الواقع بالفعل أصبح أغنى وأسرع وأشد تعقيداً وأكثر فانتازيا من خيال أى كاتب . رغم المسافة التى حاول الراوى أن تكون بينه وبين سكان البيت « ٣٦ » فإنه لم يستطع أن يظل منعزلاً فقد تحاور مع شخصياته « سيف » الممثل المتمرد والشاذ ، ومع « جمال » تاجر المخدرات وحكيم الرواية ، وبين أبو جمال صاحب البيت وغيرهم من الشخصيات التى أختار منها شخصية « الدكتورة » ممرضة اعتزلت مهنتها بعد أن اكتشفت أن الخدمة فى البيوت أفيد وأربح . لقد أحببت هذه الشخصية والتى كان يمكن إعطاؤها مساحة أكبر فى الحكي . لهذه الشخصية سحرها الخاص فهى ١- ممرضة وعاهرة فى آن ، ٢- واعية بإمكانيات جسدها وتعرف أنه يحوى سراً غريبًا يدفع كل من يراها إلى تمنى النوم معها ،٣- رغم معرفتها أن « جمال» هو الرجل الذى ظلت تبحث عنه طوال عمرها لكنها رفضت أن تعطيه جسدها ،٤- ابنة عامل فرمته إحدى الماكينات ، ٥- اضطرت أختها لطردها بعدما ضبطت زوجها منبطحًا على بطنه أمام الحمام لكى يتمكن من تأمل سر جسدها وهى تستحم . هذه شخصية أكثر عمقًا ودلالة من شخصيات كثيرة فى الرواية . « لصوص متقاعدون » رواية تضم عالمًا يعج بالعنف والقسوة

والكره ، كره الأب لأبنه ، جمال وأبو جمال ، وكره الأخوه لبعضهم ، الأخوه جميعهم يكرهون « سيف » لشذوذه ، وسيف يكرهم جميعًا ، و« عامر » يسرق أخيه «صلاح» . لقد تكررت فى الصفحات الأولى كلمات العداوة والبغض والكره والغلظة والجلافة والسباب . والبصق والضرب وتهديد بالقتل . تكررت هذه الكلمات أكثر من مرة وبتنويعات مختلفة اشتبك فيها الراوى مع شخصياته « فأنا بالفعل احترم الكره » ص ٢١ لكن هل هذه السمة فى الرواية ، هى بالفعل انعكاسًا لتصاعد القسوة والعنف داخل المجتمع ، أم أن هذه القسوة وذلك العنف ضروريان للتعبير عن هذه الشخصيات الواقعة أصلاً فى دائرة خارج القانون أم هي قسوة هذا الراوى الغريب والخائف الذى لم تترك له قسوة الحياة التى عاشها مساحة للحب والتسامح ؟ ، ربما تكون هذه الأسباب جميعًا معطيات للعنف والقسوة فى الرواية . وهذا لا يمنع من أن الراوى كان صادقًا مع نفسه وشخصياته .

تكنيك الرواية يرتكز على راويين راوٍ عليم ، يحرك الشخصيات وهذا هو الراوى الذى يعيد حكى الحكاية أكثر من مرة وبسخرية على طريقة « ميلان كونديرا » وبين راوٍ متورط مع شخصياته إضافة إلى لغة ، حاول الكاتب أن يطعمها ببعض المفردات العامية فى محاولة لعمل توزان لغوى بين مستوى حديث الشخصيات وبين لغة الراوى التى تعلو قليلاً عن اللغة العامية . لقد تمنى الكاتب أن يكتب لغة بين الفصحى والعامية ، رغم إنه يجد نفسه فى العامية لأنها أقرب إليه فى الكتابة « والحقيقة أن مشكلتى أننى دائمًا أشعر أن قاموسى اللغوى لا يستطيع التعبير عما أريد بالضبط . وهذا أشعر به أكثر فى الفصحى.. وصدقنى

لولا الحرج لكتبت هذه الرواية بالعامية ، لأنك بالعامية تشعر أنك عبرت بالضبط عما تريد .. (حوار أخبار الأدب) .

في نهاية قراءتي لهذه الراوية والتي بذل فيها كاتبها مجهوداً كبيراً ، يمكن القول إن الرواية حصرت العالم واختزلته في البيت رقم « ٣٦ » وقلصت مساحة الانفتاح على العالم . هذا يبدو واضحًا ، لكن أليس من حق الكاتب ، أي كاتب أن يشكل عالمه ورؤيته حسب قدرته وموهبته ؟

« نجع السلعوة »(*) ، والبدايات

المصادفة والرغبة الخفية معًا جعلتاني أتوقف في ختام كتابي عند « نجع السلعوة » رواية أحمد أبو خنيجر . المصادفة لأني فقدت الرواية بعد قراءتي الأولى لها . تاهت مني بين الكتب ، فأثرت أن أبدأ بما تحت يدي من روايات ، حتى أعثر عليها . أما الرغبة الخفية فتجلت في إحساسي وشعوري الباطن العميق ، أن هذه الرواية ، أعادتني إلى البكارة ، إلى الحياة في طراوتها وطزاجتها ، قلت في سري إنني لو ختمت كتابي بـ « نجع السلعوة » . كأنني أبدأه ، وأفتح قوسًا جديداً لأعمال قادمة . أحمد أبو خنيجر ، يشبه القاصين القطريين ، فهو يضع قارئه في مكان السامع ، المشارك معه ، في الذاكرة والتاريخ وأصل الحكاية، علاقة حية ، يتحول فيها الراوي إلى مستمع والمستمع إلى راوٍ - سأتوقف عند التكنيك لاحقًا - ، شخوص الرواية قلائل . نصفهم مات ، بعضهم تقلصت مساحة حضوره ، ربما ، كي يقوم الراوي بتكبير وإظهار حكايته الأم : حكاية « سعاد » المرأة العزبة ، لا تشبع ، متجددة دائمًا ، لها رائحة خاصة ، عارمة الشهوة ، كأنها الحياة ، تنتظر رجلاً من طراز خاص ، دائمًا تغني وتجهز نفسها بالتراتيل

(*) نجع السلعوة ، رواية ، أحمد أبو خنيجر ، أصوات أدبية ، هيئة قصور الثقافة - العدد ٢٨١، ٢٠٠٠ .

والبخور والغناء من أجل حضوره ، « إن جيتنى ياحبيب لأفرش لك الجسم مراتب » الطرف الثانى فى الحكاية ، نصف سعاد ورجلها الذى تبحث عنه : غريب ، مهلهل الثياب ، كشف عضوه الضخم للنساء ولسعاد ، كأنه الإله القديم وعضوه منتصب أمامه ، رجل وحيد ، يتوه مع نفسه فى البلاد ، أو تتوه البلاد داخله ، كإله مشرد أو كنبى بلا أتباع » ص ١٣٠ كأنهما معًا – سعاد والغريب – المرأة الأولى والرجل الأول . المنافس لهما « النخلة » ، نخلة الجدة ، نخلة السلعوة ، التى أعطت النواة للجد الكبير فزرعها وصارت تطل على النجع كله ، تراها فى أى مكان ، بلحها لا يوجد مثله فى الدنيا ، متفردة ، لها أحوال عجيبة ، منها القدرة على كتم الألم ووهب الولد للمرأة العاقر وتخليص المرأة المهمومة من همها . قتلت « محمود القلام » ، زوج سعاد ، حاول فض أسرارها فقتلته . وقصت قدم « أبو مشيط » لما وصل إلى جريدها . لكن ما العلاقة ، بين النخلة وسعاد والغريب ؟ ،

أ- النخلة ، تفوح منها رائحة حلوة تهيج الحيوانات للزواج .

ب- الشخص الغريب ، فاحت منه رائحة غريبة جعلت أهل النجع يشعرون بتهيج غامض .

جـ- سعاد لها رائحة حريفة ، غريبة نوعًا ما ، تجذب الرجال ، وتدوخهم وتجعلهم يشتهونها .

تلك الرائحة التى جعلت « على الأحمر » ، يزداد هياجه ويرتجف بدنه ، رائحة الدودة الصفراء ، دودة الشهوة ، « هنا تكمن رائحتى ،

أنا مختصرة هنا » ص ٧٩ ، يمكن القول ، إن ، سعاد والغريب والنخلة ، شخص واحد ، أو كأنهم شخص واحد . الجدة البعيدة متجسدة فى النخلة وسعاد تشبه الجدة ، والغريب يقول إنه الجد . نوع من العود الأبدى الذى قال عنه الراوى إنه حقيقة واضحة بينة .

المكان فى الرواية ، بسيط ومعقد فى آن ، طارد وقاسٍ كما في الروايات السابقة ، للكتاب الجدد . فالجبل طابق على النجع ممسك بخناقة ، والبيوت واطئة وضيقة والرزق قليل . كما أن الفيضان هدم البيوت وقتل « هانم » ، أم سعاد .. اللغة والتكنيك فى الرواية . قلت إن الكاتب يشبه القاصين الفطريين . وهذا لا يعنى أنه غير مستفيد من أساليب وطرق القص المختلفة ، من تقطيع للحكاية ، والفلاش باك والفلاش فوروورد ، وتنوع الرواة ، الراوي العارف ، الراوى المحايد ، الرواة المتعددين المونولوجات الداخلية الكثيرة ، ولاسيما بين سعاد والغريب فى الفصل الأخير .

والمونولوج المهم لـ « محمود القلام » ، بعد أن عاد من حرب اليمن ، كخيال مآته ، لم يكمل عامين ومات . الرواية بدأت بمشهد محورى ، قامت عليه الرواية من أولها إلى آخرها . مشهد الرجل الغريب وعضوه المقطوع وابتسامته المغوية الهانئة شديدة الشبع . ثم قسم الكاتب الرواية ، إلى فصول ومشاهد مصدرة بتواريخ بعيدة ، مثل ، صيف ١٩٦٤ - توت - ليلاً ، بعد العشاء . وصيف ١٩٦٥ ، وبداية شتاء ١٩٦٨ ثم قفزة زمنية فى ختام الرواية ، تجاوزت ثلاثين عامًا . فى بداية الرواية صدرت بمقطع من كتاب « الأبشيهى ، « المستطرف فى كل من مستظرف » . وكما ذكرت سلفًا ، تقاطعت روايات سابقة مع التراث ،

سواء من خلال ذكر الأسماء والمؤلفات القديمة أو التضمين منها . كذلك يشترك أبو خنيجر مع زملائه الروائيين الجدد ، في دخوله المتعمد في الحكي والقص وكسر الحاجز الوهمي ، بين فعل الكتابة والحكاية والواقع المعيش . أبو خنيجر يحكي على طريقة « ألف ليلة وليلة » . وحكاية سعاد في الرواية ، تتماس بدرجة كبيرة مع ، « حكاية تتضمن داء غلبة الشهوة في النساء ودواءها » ، كما في ألف ليلة ، بما في ذلك مفردات الحكاية من بخور وشبق والديدان التي تنزل من فرج المرأة . كذلك يأتي ذكر ، حكاية « عزيزة ويونس » ، التي يحكيها ، « عوض الله الحلبي » على طريقة يا سادة ياكرام . وحكاية الجد والجدة السلعوة التي تحكيها « خضرة الداية » ، وفي صفحة ٦٣ يأتي ذكر اسم الكاتب نفسه « حدث أبو خنيجر قال » . لذا ليس غريبًا ، بالنسبة لي ، أن يأتي عمل للكاتب ، بعنوان ، « جر الرباب » ، قصص ، صدر الكتاب ، وقت كتابة هذه السطور . أيضا نلحظ تكرار الحكاية وتكرار الأوصاف والجمل والكلمات . تلك الخصصية - التكرار - تميز الحكي والقص ، على طريقة « الليالي » والحكايات الشعبية .

أما بخصوص اللغة ، فهي لا تختلف كثيراً عن بكارة وحكايات الكاتب . لغة القص والسرد المحكم مع المفردات والجمل الدارجة ، مثل ، لا ينفع طبلة ولا طار ، يهبده في الجرف ، لطشها منه ، لا يودي ولا يجيب .. إلخ ، إضافة للمفردات الخاصة بالبيئة الجنوبية ، « السلف » ، « التودة » ، « الوقا » ، وغيرها من مفردات البيئة الأسوانية . يمكن أن أضيف أيضًا ، قدرة الكاتب على وضعنا في مناطق شاعرية - لا مفر من استخدام كلمة الشاعرية هذه ، لحين صدور إشعار آخر - ،

سأكتفى بالوقوف عند وصف للقمر فى صفحة ٢٢ ،٢٣ ، « رأت القمر منعكسًا في البركة كرغيف لم يخمر بعد ، واضح شحوبه لدرجة جعلتها تفكر أنه مصاب بالاختناق ، تناولت حجراً ورمته فى الماء بالقرب منه ، محاولة تخليصه من قبضة السعف والجريد الذى يرقده « هلال وضوى ، تقطع القمر إلى دوائر صغيرة ، أخذت في الاتساع ، لكن سطح الماء الساكن عاد إلى الهدوء ، والقمر إلي التجمع وهو واقع فى القبضة التى لا تريد أن تفكه » . لم أستطع أن أمنع نفسي من إطالة تلك الفقرة ، نظراً لجمال وأهمية ذلك الوصف ، الذى يرمز من ناحية إلى الحالة النفسية لسعاد ، وفى آن يمثل صورة تشكيلية ، دالة وموحية بجمال بدائى ، سحره يكمن فى ، رغيف لم يخمر وسعف وجريد . ضمن ما يمثل نسيج الرواية ، وتعدد طبقاتها وتنوع تكنيكها ، ذلك الاستلهام والتمثل للتراث الفرعونى والإسلامي ونشيد الأنشاد والأساطير والحكايات الخرافية . ذلك كله اندمج وانصهر فى نسيج الحكى والسرد ، مع الاحتفاظ بطزاجة واقع وعالم ، « نجع السلعوة » ، تظل فى الرواية ، سمات ، يجدر التوقف عندها . ١- فكرة التجسد ووحدة الوجود والزمن الذى لا ينقطع أو يتوقف . الجدة ، سعاد ، النخلة، الجد ، الغريب ، المكان . كل من هؤلاء امتداد للآخر مع بعض التنويع . ٢- الجسد ، الذى يمثل معنى كونيًا . جسد سعاد والغريب . عندما التحما معًا ، رأى أهل النجع ، كأن الأرض تعانق السماء بشبق طاغ . لقد تراقص اللحم للبهجة التى ستدخله ، وسالت بحار اللذة ، وظهر الاشتهاء ، واندفع ماء الشهوة ، من أجل موسم التزاوج الذى قد يعيد شهوة الحياة

٣- أنسنة الأشياء . كنخلة الجدة التى أدركت اضطراب « شعبان الواسع » ، فلمت جريدها حتى تسمح للشمس بالنفاذ إليه أو الشمس العارفة . والشمس الفضاحة التى قهقهت والدخان الذي تصاعد ملتفًا حول الجسد . والفيضان الذى تجول قليلاً بين الزروع . أنسنة الأشياء ، تعنى فى بعد من أبعادها ، أن العالم فى وحدة .

٤- المرأة الكونية . تمثلت هذه المرأة فى شخصية « سعاد » التى حملت صفات الجدة والنخلة السلعوة والشهوة والرغبة الجنسية الشديدة . جسدها كان ينز بالشهوة . كانت تقوم بطقوس تحافظ بها على توهج جمرات الجسد ، وفى النهاية احتوت الرجل الغريب واقلتعت عضوه داخلها .

في ختام قراءتى ، أقول إننى قد ذكرت كلمات مثل : البكارة ، الطزاجة ، الفطرة ، الرجل الأول ، المرأة الأولى ... إلخ ، السبب فى ذلك أن الرواية احتفت بالطبيعة ، بالإنسان ، بالجنس ، بالحكايات ، بالصخور ، بالسهول بالحيوانات ، بالفضاء ، بشكل يشبه استخدام الإنسان البدائى لمواده الأولية . حتى أن المكان فى الرواية وصفه الراوى بأنه يشبه الجحور والكهوف . وبالتالى جاءت الطقوس والعلاقات الإنسانية متدفقة ، عنيفة أحيانًا ، ومحملة بجمال وسحر روح الإنسان .

الفهرس

الكاتب

أحمد الشريف

- مواليد ٩/٥/١٩٧٠

- عاش ودرس فى الفيوم والإسكندرية .

- حصل على بكالوريوس الخدمة الاجتماعية من جامعة الاسكندرية.

- نشر قصصه ومقالاته منذ سنوات طويلة فى الجرائد والمجلات المصرية والعربية مثل جريدة الحياة الدولية ، مجلة المدى ، جريدة القاهرة ، وأخبار الأدب . وأدب ونقد وسطور والمسلة .

- صدرت مجموعته القصصية الأولى « مِسْك الليل » عن دار ميريت ، القاهرة ٢٠٠٢ .

- له تحت الطبع رواية بعنوان « نهار مضئ » .

- نشر فى مجلة « أدب ونقد »- حيث يعمل - ملفًا خاصًا عن « الأدب الساخر .. محمد عفيفى نموذجًا » وهو يمثل جزءاً من كتاب قيد الإعداد .

صدر من الكتاب الأول

العنوان	النوع	المؤلف
١ - صحراء على حدة	قصص	عاطف سليمان
٢ - دراسة فى تعدى النص	نقد	وليد الخشاب
٣ - حدث سرأ	قصص	أمينة زيدان
٤ - رسوم متحركة	شعر	صادق شرشر
٥ - ليس سواكما	شعر	عبد الوهاب داود
٦ - احتمالات غموض الورد	شعر	طارق هاشم
٧ - تدريبات على الجملة الاعتراضية	قصص	مصطفى ذكرى
٨ - كلوديوس	مسرحية	محمد السلامونى
٩ - مسرحيتان من زمن التشخيص	مسرحية	محسن مصيلحى
١٠ - ليكن	شعر	هدى حسين
١١ - أحلام الجنرال	مسرحية	محمد رزيق
١٢ - حفنة شعر أصفر	قصص	محمد حسان
١٣ - يستلقى على دفء الصدف	شعر	عطيه حسن
١٤ - النيل والمصريون	دراسة	حمدى أبو كيله
١٥ - الأسماء لاتليق بالأماكن	شعر	عزمى عبد الوهاب
١٦ - العفو والسماح	قصص	خالد منتصر
١٧ - ناقد فى كواليس المسرح	دراسة	مصطفى عبد الحميد
١٨ - أطياف شعرية	نقد	عبد الله السمطى
١٩ - أنا	نصوص	غادة عبد المنعم
٢٠ - سارق الضوء	قصص	ليالى أحمد
٢١ - رجع الأصداء	نقد	جليلة طريطر
٢٢ - شروخ الوقت	شعر	ماهر حسن
٢٣ - أغنية للخريف	قصص	عاطف فتحى
٢٤ - بائع الأقنعة	مسرحية	صلاح الوسيمى
٢٥ - بائع الأقنعة	قصص	شوقى عبد الحميد
٢٦ - كوجهك حين ارتحال الصباح	شعر	خالد حمدان
٢٧ - وشيش البحر	رواية	أمانى خليل
٢٨ - ناصية سليمان	قصص	مجدى حسنين
٢٩ - أغنية الولد الفوضوى	شعر	محمود المغربى
٣٠ - سؤال فى الوقت الضائع	قصص	مدحت يوسف

٣١ - كرحم غابة	شعر	خالد أبو بكر
٣٢ - الآخر	مسرحية	ياسر علام
٣٣ - جمر الأصابع	شعر	أشرف يونس
٣٤ - سقوط ثمره وحيدة	قصص	حسن صبري
٣٥ - أمسيات عائلية	شعر	سعيد أبو طالب
٣٦ - ملامح وأحوال	نقد	ناصر عراق
٣٧ - كتابة الصورة	نقد	محمد مختار
٣٨ - نتاج الخوف	مسرحية	ناصر العزبي
٣٩- عناصر الإضحاك في مسرح بديع خيري	نقد	محمد زعيمة
٤٠- أولى	حكايات	محمد ناصر
٤١- وهج الكتابة	نقد	حسان بورقية
٤٢- البنت مصرية	قصص	مصطفى الشافعي
٤٣- قبل إكتمال القرن	رواية	ذكرى نادر
٤٤- تجرى بسرعة فائقة	شعر	سحر سامي
٤٥ - تفكيك الرواية	نقد	فتحي أبو رفيعة
٤٦ - نفس طويل	قصص	راندا طه
٤٧ - الميتامورفوسيس في المسرح الحديث	نقد	مروة مهدي
٤٨ - في الستة أيام زيادة	شعر	جمال فتحي
٤٩ - ماتحاولش	مسرحية	مصطفي سعد
٥٠ - الفن الفطري في مصر	نقد	ضحى أحمد
٥١ - كائن خرافي غايته الثرثرة	شعر	نجاة علي
٥٢ - لون هارب من قوس قزح	رواية	منى الشيمي
٥٣ - الشرك	قصص	ليلى الرملي
٥٤ - الرغبات	قصص	فارس سعد
٥٥ - لن تدرك سرك	رواية	أحمد عادل القضابي
٥٦ - حاجات تانية	شعر	محمد عبد الحميد دغيدي
٥٧ - خازنة الماء	شعر	فتحي عبد السميع
٥٨ - قص ولصق	قصص	مجدي عبد الهادي
٥٩ - عيون سمارة	أوبريت	فرغلي مهران
٦٠ - السير نحو نقطة مفترضة	شعر	محمد أحمد العشيري
٦١ - وخز كـ[illegible]	قصص	أحمد كمال زكي
٦٢ - أثر الأعمال الأدبية [illegible]	نقد	فاطمة فوزي
٦٣ - الروائيون المصريون الجدد	نقد	أحمد شريف

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ٢١٩٦ / ٢٠٠٣






المجلس
الأعلى
للثقافة